spex

MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE

#324 JAN/FEB 2010
5,00 EUR
Österreich 5,75 EUR BeNeLux 5,90 EUR
Italien/Spanien 6,75 EUR Schweiz 10,00 SFR
Postvertriebsstück Gebühr bezahlt G6952

CD IM HEFT
15 TRACKS – 67 MINUTEN

MIT: BEAK>, TRICKY, PANTHA DU PRINCE, RYUICHI SAKAMOTO, ANNIE, BLAKROC, ROYAL BANGS, DELPHIC, THOMAS MEINECKE & MOVE D, GET WELL SOON, THEMSELVES, A.M.T., PICTUREPLANE U.A.

TOCOTRONIC
WAHNVERWANDTSCHAFTEN

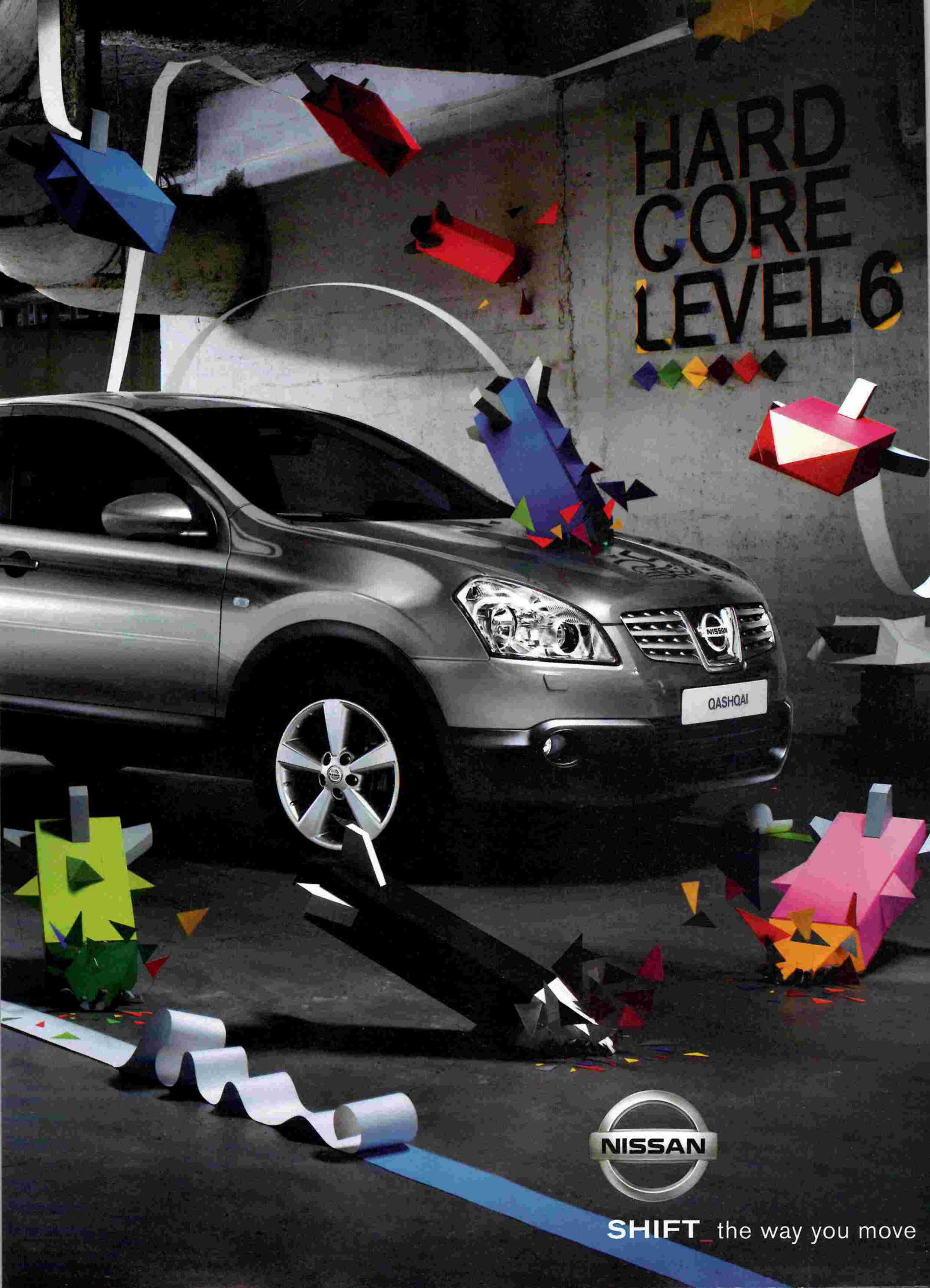
plus FINAL FANTASY . MASSIVE ATTACK . SPIROU & FANTASIO . HARUN FAROCKI
JEAN-PIERRE JEUNET . VAMPIRE WEEKEND . NETZKUNST . PANTHA DU PRINCE

AUF 18 SEITEN: DER GROSSE JAHRESRÜCKBLICK 2009

QASHQAI
URBAN PROOF.

BY “LE CREATIVE SWEATSHOP”

Insgesamt 500 Designtalente haben es unserer Jury nicht leicht gemacht. Mit teils ausgefallenen Ideen haben sie das Thema „Think outside the parking box“ auf ihre ganz eigene Art interpretiert. Wer es auf die Shortlist geschafft hat, erfährst du unter www.nissan.de/qashqai. Das Siegermotiv veröffentlichen wir in der nächsten Ausgabe.


HARD
CORE
LEVEL 6
QASHQAI
NISSAN
SHIFT_ the way you move

HvE
HERR VON EDEN
1/2 WILD 1/2 CHILD

OR-1415
OR-1417

spex LIVE

TOCOTRONIC
FINAL FANTASY
PANTHA DU PRINCE
DJ SPRINKLES / WILL BANKHEAD / MAX DAX
22/01/2010
UEBEL & GEFÄHRLICH / HAMBURG

INFOS UND TICKETS: LIVE.SPEX.DE
PARTY AB 24 UHR: KARTEN NUR AN DER ABENDKASSE

REG. TM. BECK'S GOLD

Uebel & Gefährlich

INHALT

Spex #324 Jan/Feb 2010

»Wir kommen, um uns zu sammeln…« Dirk, Arne, Jan, Rick
TOCOTRONIC *fotografiert von Norman Konrad*

MUSIK

012 **COLD CAVE**
Zeitreise in synthetischer Klarheit

014 **PICTUREPLANE**
Ja, ist denn schon wieder 1999?

016 **JANELLE MONÁE**
Verbotene Liebe

020 **VAMPIRE WEEKEND**
Polohemd und Bundfaltenhosen

024 **FINAL FANTASY**
Der Junge mit den dicken Superstrings

028 **PANTHA DU PRINCE**
Fortsetzung der Romantik mit den Mitteln von Techno

032 **VORSPIEL: RYUICHI SAKAMOTO**

046 **SPEX-GESPRÄCH: MASSIVE ATTACK**

DIE GROSSEN GESCHICHTEN

040 **TOCOTRONIC** *Mit Erfolg besetzten Tocotronic die Sollbruchstelle im deutschen Popkonsens und spielen dabei das Spiel der Ungreifbarkeit. Siebzehn Jahre Bandgeschichte bieten Anlass zur Rekapitulation. Im Interview mit Spex sprechen Tocotronic über von Interdisziplinarität inspirierte Arbeitsmethoden, Verweigerung als Strategie und über »Schall & Wahn«, ihre formidables neues Studioalbum.*

048 **JAHRESRÜCKBLICK** *Am Ende des Jahres holt uns die Geschichte spürbar ein. In Afghanistan herrscht Krieg, Deutschland wird schwarz-gelb regiert, von gesamtdeutscher (Kunst-)Geschichte kann zwanzig Jahre nach dem Mauerfall noch keine Rede sein. Im Pop dominieren Vollsynthetik und Penisse. Der große Jahresrückblick mit Texten von Wolfgang Müller, Klaus Walter, Aram Lintzel, Robert Defcon u. a.*

066 **MODE** *Die Jacke*

076 **MODE-INTERVIEW: CHARLIE LE MINDU**
Wenn Friseure zu abgefeierten Stars avancieren, dann nennt man sie Coiffeure. Charlie Le Mindu ist in der Welt der Coiffure ein Superstar. Zu seiner Kundschaft zählen nicht nur internationale Modemagazine wie i-D und Dazed & Confuzed, auch Peaches und Lady GaGa tragen Le Mindu. Für die surrealen Kreationen seiner neuesten Perückenkollektion schwört der Franzose auf Naturhaar, denn: »Haar ist der neue Pelz!«

MODE / KUNST / BÜCHER FILM / POP BRIEFING / LIVE

082 **HERBST DER ENTSCHEIDERINNEN**
»The September Issue«

084 **UNSERE NETZKUNST STEHT AUF YOUTUBE**
Neue Medienkunst

090 **AUF JEDER LEINWAND EIN ANDERES BILD**
Harun Farocki

094 **FUCK YOU AUF DER DRITTEN LEITUNG**
Kalup Linzy

096 **GERISSEN AUS SEINER UNSCHULD**
Spirou & Fantasio

102 **DIE EROBERUNG DER FREIEN NATUR**
Korpys/Löffler

108 **UND LESEN IMMER WIEDER: LIEBESLIEDER**
Nanni Balestrini

110 **KITSCH ALS KRITISCHE MASSE**
Jean-Pierre Jeunet

116 **GERAHMT VON DEN GITTERN SEINER ZELLE**
Nicolas Winding Refns »Bronson«

120 **SIE DENKEN IMMER NUR AN DAS EINE?**
Die Psychotherapie-Serie »In Treatment«

122 **WEIL DIE MAFIA UNBESIEGBAR IST**
Francesco Sbanos »Uomini D'Onore – Men of Honour«

123 **BILDSCHIRMLEUCHTEN** *DVD-Kolumne*

124 **BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN**
James W. Hornes »Zwei ritten nach Texas«

126 **WICHTIGE MUSIKVIDEOS**
Die Goldenen Zitronens »Positionen«

128 **SPEX POP BRIEFING**
Platte der Ausgabe: Hot Chips »One Life Stand«; Diskussionen zu neuen Platten von u. a. Lady GaGa, Tricky meets South Rakkas Crew, Get Well Soon, The Eels, Julian Casablancas, Rammstein, Annie, Fehlfarben, Four Tet, Scout Niblett u. v. a.

150 **LIVE** *Shrinebuilder in New York, Club to Club Festival in Turin, »Ihr habt es nicht ANDERS gewollt…!« in Leipzig*

156 **SPEX PRÄSENTIERT** *Claude Lanzmanns »Pourquoi Israel« in Hamburg, »Deichkind im Müll« in Hamburg, Konzerte von Panda Bear, Hot Chip u. v. a.*

160 **REAKTIONEN**

162 **VOR 15 JAHREN** *Christoph Gurk entdeckt Tocotronic*

EDITORIAL

Wo steht das Klavier? Geoff Barrow im Restaurant Noodles. (Foto: Roland Owsnitzki)

Liebe Leserinnen und Leser,

first things first: Diese Spex markiert das Ende der Schallplattenkritik, wie wir sie kannten. Es gibt keine Rezensionen mehr in dieser Zeitschrift. Aber bevor jetzt das Raunen losgeht: Das Spex Pop Briefing (ab Seite 128) füllt die Leerstelle. Ich möchte behaupten: Die Auseinandersetzung mit Musik wird im Pop Briefing noch genauer, noch akkurater möglich. Die Platten, die uns alle angehen, sei es, weil man besonders auf sie aufmerksam machen muss – Beispiel: Mayo Thompsons Zusammenarbeit mit dem Sven-Åke Johansson Quintett –, sei es, weil sie besonders schlecht, aber trotzdem relevant sind – Beispiel: Rammstein –, werden im Pop Briefing ausführlich besprochen. Nur der Modus Operandi ändert sich. Statt eines Autoren, Betonung auf Einzahl, der aus seiner schlussendlich subjektiven Perspektive ein Album verreißt oder lobt, diskutiert ab dieser Spex ein Pool von Autorinnen und Autoren über die Musik zur Zeit. Das Ergebnis hat uns selbst überrascht: Im Wortsinn werden die Leserinnen und Leser der Spex gebrieft. Wie in einer mehrstimmigen Erzählung wird jedes ausgewählte Album multiperspektivisch beleuchtet. Wir reagieren mit dem Pop Briefing auf unsere, durch das Internet radikal veränderten Lese- und Rezeptionsgewohnheiten – und wir entlasten den einzelnen Autoren von der Aufgabe, die alleingültige Meinung zu einer Veröffentlichung zu liefern. Ein Anachronismus, dem wir uns mit dem Pop Briefing genauso entgegenstellen wie dem Trend, der sich vor allem in den letzten Jahren verstärkte: dass Autorinnen und Autoren im Zweifelsfalle lieber über Künstler schreiben, auf die sie ohnehin stehen. Im Pop Briefing werden solche gütigen Positionen schonungslos offengelegt – sie werden zu Einzelstimmen, denen andere Positionen konträr gegenüber stehen. Vor allem aber, trotz aller kleinen Details, die noch verbessert werden können und müssen, fassen wir im Pop Briefing eine Vielfalt unseres Autorenwissens zusammen. Das Pop Briefing ist nichts anderes, als eine riesige, ebenso spannende wie diskursive Auseinandersetzung mit der Musik, die heute relevant ist.

Nicht im Pop Briefing thematisiert werden Tocotronic, deren neues Album »Schall & Wahn« Ende Januar erscheinen wird. Sie sind die Helden der von Wibke Wetzker geschriebenen Titelgeschichte (ab Seite 40) – diese Ausgabe erscheint übrigens mit vierfachem Titelbild, Arne, Dirk, Jan und Rick. Es ist ein Prinzip der Berliner Spex, Themen im Heft nicht doppelt zu featuren. Wenn Tocotronic in der Titelgeschichte, Ryuichi Sakamoto im Vorspiel (ab Seite 32) oder Massive Attack im Spex Gespräch (ab Seite 36) verhandelt werden, verzichten wir zugunsten eines anderen Künstlers auf die Besprechung ihrer jeweils neuen Alben im Pop Briefing – und umgekehrt. ›Mehrfachnennungen‹ lassen wir stattdessen an dieser Stelle zu: Nachdem das große Spex-Live-Festival im Mai letzten Jahres im Berliner Berghain ein großer Erfolg war, werden wir am 22. Januar im Hamburger Uebel & Gefährlich eine Fortsetzung veranstalten. Tocotronic werden dort exklusiv für Spex ihr neues Album vorstellen. Der Vorverkauf läuft, Updates zum restlichen Line-up und sonstige Informationen finden sich auf live.spex.de.

Ein klitzekleines Konzert gaben Geoff Barrow, der Gründer von Portishead, und sein neues Trio Beak> am 14. Oktober um 17 Uhr im Restaurant Noodles & Figli in der Skalitzer Straße in Berlin-Kreuzberg. Wir waren gerührt, als wir erfuhren, dass Barrow darauf bestand, für Freunde und Mitarbeiter der Spex ein Showcase zu spielen – als kleines Dankeschön für die Portishead-Titelgeschichte im März letzten Jahres. Interessant für alle Beteiligten war die frühe Uhrzeit: Um 18:30 Uhr war das Konzert schon wieder vorbei, und der Abend lag noch vor der Tür.

Hinter uns dagegen liegt das abgehakte Jahr 2009. Traditionell findet sich in der Januar/Februar-Ausgabe der große Jahresrückblick (ab Seite 48) – und zwar einmal als Abbildung der Ergebnisse des Leserpolls, und einmal als Rundumschlag der Redaktion. Erwähnenswert erscheint mir die Bandbreite der Themen, mit denen sich die Autorinnen und Autoren der Spex in dieser Retrospektive befassen: vom Afghanistan-Einsatz, der jetzt endlich als Krieg bezeichnet wird, über Urban Gardening bis hin zum Phänomen des Neo-Individuallibe-ralismus, den es zu bekämpfen gilt.

Noch ein Wort zum Sonntag: Der Ausblick auf das Jahr 2010 stimmt uns freudig. Im kommenden September wird die Spex ihren 30. Geburtstag feiern. Ein Sonderheft, ein Buch, mehrere Konzerte und das ein oder andere noch Auszuheckende werden das Jubiläum begleiten. In diesem Sinne: ein gutes und erfolgreiches Jahr 2010.

Max Dax

MAGMA

DJ ESSENTIALS 2010

DIGI-Bag

DIGI-Trolley Large-Set

DIGI-Trolley Medium-Set

DJ-Controller-Bag

DJ-Controller-Workstation 300

Laptop-Stand 2.1

LP-Trolley 65 PRO

Multi-Purpose DJ-Backpack

Multi-Purpose Studio/Gig-Bag 25

CD-Wallet 64, 192 & 304 RPM

CDJ-Workstation 400

CDJ-Workstation 1000/800

WWW.MAGMA-BAGS.COM

MITARBEITER DER AUSGABE

Dominic Dupont

Dominic Dupont, aufgewachsen in Köln, hat Fotografie in Bielefeld und Antwerpen studiert. Jetzt lebt er in Berlin. Auch wenn ihm der Karneval nicht wirklich fehlt, vermisst er doch manchmal den Dom und den 18,4 Hektar großen Blücherpark. Es ist also nicht weiter verwunderlich, dass Dupont gerne Pflanzen in seinen Bildern platziert. Für seine Serie Sturmholz zum Beispiel begibt er sich ins düstere Dickicht deutscher Wälder. Zur Not tut's aber auch eine Zimmerpflanze als Motiv. Was Dupont noch fotografiert: junge Menschen, alte Menschen und solche mittleren Alters. Ebenso hübsche und weniger hübsche, dicke und dünne. Menschen mit Waffen und Tagediebe. Er hatte auch schon mal eine preisgekrönte Kuh vor der Kamera, die besaß größere Starallüren als Pantha du Prince, fotografiert für diese Spex.

Philipp Ekardt

Philipp Ekardt konnte sich während seiner Jugend im Hessen der Spätachtziger nicht entscheiden, welches Grace-Jones-Plattencover er wegweisender finden sollte: »Nightclubbing«, »Slave to the Rhythm« oder »Island Life«. Diese Frage steht bis heute offen. Abgeschlossen hat Ekardt ein Studium der Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte in Berlin, Paris und an Yale. In seiner Dissertation über Walter Benjamins Bildtheorie und Alexander Kluges Bildpraxis nahm er sich jenes flüchtigen Zeitkerns an, der in Mode, im Nachtleben und manchmal auch in zeitgenössischer Kunst steckt: dem Aufblitzen. Inzwischen unterrichtet und forscht er an der FU Berlin. In dieser Spex bespricht er den Mode-Dokumentarfilm »The September Issue« und schreibt mit Jan Kedves über die Arbeit des amerikanischen Künstlers Kalup Linzy.

Ilan Hamra

Ilan Hamra wurde 1972 in Berlin in eine deutsch-syrische Pfarrersfamilie hineingeboren. Zu Schulzeiten interessierte er sich für Schauspiel und Tanz, besuchte dann zunächst eine Schauspielschule, änderte seine Meinung und begann schließlich ein Studium der Fotografie. 1997 wechselte er vom wilden Berlin ins schnieke Hamburg, wo ein paar kompromisslose Lehrjahre folgten. Er knipste für verschiedene Magazine, nicht zuletzt auch schon hier und da für die Spex. In diesem Heft knüpft er an diese Erfahrung an und lichtet Vampire Weekend ab. Da er inzwischen eine Parallelexistenz in der internationalen Werbewelt führt, Fotografen in Deutschland aber stets nach einem engen Hirn-Schubladen-System sortiert werden, lag ihm ein seriöser Auftritt in dieser Rubrik ganz besonders am Herzen…

Jan Kedves

Geboren 1976 in Koblenz, als Sohn einer deutschen Amtsrätin und eines ungarischen Orchestertrompeters. Erstes nichtklassisches Konzert: Bobby Brown 1990 in der Festhalle Frankfurt. Erste öffentliche Anerkennung: Shakehands mit der Bundesministerin für Frauen und Jugend Angela Merkel beim Bundeswettbewerb »Jugend musiziert« 1991 in Kiel – Kedves erhält den ersten Preis in der Kategorie »Klavierbegleitung«. Ab 1998 Studium der Amerikanistik und Musikwissenschaften in Hamburg, parallel Jobbing als On-Air-Producer beim Musiksender VH-1. Von 2002 bis 2006 Redakteur bei Groove in Berlin, Wechsel zur Spex im Januar 2007. Kedves liebt Schwimmbäder, legt Deep House auf und hält Vorträge über Vogueing. Anlass für die Vorstellung ist ein redaktionsinternes Upgrade: Kedves ist jetzt Textchef der Spex.

NEUES VON UNSEREN AUTOREN

Thomas Hamman & Gerd Janson

»Live at Robert Johnson Vol. 4«
(Robert Johnson/Kompakt) 25.01.10

Als Resident-DJ der Liquid-Nights spannt Spex-Kolumnist Gerd Janson im Offenbacher Kultclub Robert Johnson ohne Dogmen einen Bogen über alle Tendenzen der House-Musik. Davon werden wir Zeuge auf dem vierten Live-Mix dieser Serie.

Wolfgang Müller

»Gays against Guido«-Buttons
(Verbrecher Verlag)

»Gays against Guido«, das Statement gegen Neo-Individualliberalismus (siehe Jahresrückblick) gibt es als Button. Eines von sechs Motiven kann man gegen 2,– Euro in Briefmarken und frankierten Rückumschlag über N.I.L.@die-toedliche-doris.de bestellen. Die Tödliche Doris hat übrigens ein neues Doppel-Vinyl: »Musiken ›1983‹«.

¡REMEDIATE!

Revolution der Audiovisionen
vom 22. – 24.01.10, Merz Akademie, Stuttgart

Fachexperte Christoph Dreher kuratiert dieses Symposium zum Thema *›Eigenschaften und Produktionsweisen von Quality-TV-Serien‹*. Die illustren Gastredner: Serien-Autorin Liz Sarnoff (»Lost«), Produzentin Karen Thorson (»The Wire«) und Diedrich Diederichsen (Ex-Spex).

Peter Gruss, Gunnar Klack, Matthias Seidel (Hrsg.)

»Fehling+Gogel« *(Jovis Verlag) 19.10.09*

Peter Nachtnebel (Hrsg.)

»For the Sake of the Song. Amerikas neue Songwriter«
(Ventil Verlag) 26.06.09

Zwei Steckenpferde von Gunnar Klack: Musik und Architektur. Über die Architekten Fehling und Gogel weiß er Bescheid, über Devendra Banhart auch.

IMPRESSUM

VERLAG
Piranha Media GmbH, Lindwurmstraße 129 a, 80337 München

HERAUSGEBER
Alexander Lacher (Anschrift: siehe Verlag)

VERLAGSLEITUNG
Petra Lengnick (petra.lengnick@piranha-media.de)
Matthias Brestrich, stv. (matthias.brestrich@piranha-media.de)

REDAKTION
Spex, Köpenicker Str. 178 / 179, 10997 Berlin
vorname.nachname@spex.de
www.spex.de

CHEFREDAKTION *(verantwortlich)*
Max Dax

CHEF VOM DIENST
Martin Hossbach

REDAKTION
Print: Jan Kedves (Textchef), Wibke Wetzker
Online: Walter Wacht
Mode: Christoph Voy
Ressortleiter Mode: Jörg Sauer

ART DIRECTION
Mario Koell

LAYOUT & GESTALTUNG
Patrick Klose, Mario Koell

LEKTORAT
Ralf Chudoba

AUTORINNEN UND AUTOREN DIESER AUSGABE
Jens Balzer, Marie Brunn, Esther Buss, Robert Defcon, Christoph Dreher, Philipp Ekardt, Björn Gottstein, Ulrich Gutmair, Sebastian Hammelehle, Thomas Huebener, Gerd Janson, Gunnar Klack, Ralf Krämer, Nina Lacher, Christine Lang, Aram Lintzel, Michael Lutz, Dominikus Müller, Wolfgang Müller, Kito Nedo, Joachim Ody, Harald Peters, Oskar Piegsa, Tomasso Schultz, Georg Seeßlen, Mark Stewart, Stephan Szillus, Klaus Theweleit, Vera Tollmann, Christoph Twickel, Klaus Walter, Lærke Vinterberg

FOTOGRAFINNEN UND FOTOGRAFEN DIESER AUSGABE
Rolf Arnold, Jonathan Baskin, Yves Borgwardt, Marco Clausen, Dominic Dupont, Markus Feger, Gerald von Foris, Ilan Hamra, Flora Hanitijo, Norman Konrad, Gianni Occhipinti, Oliver Schulz-Berndt, Lacey Terrell, Eva Tuerbl, Markus Untergassmair, Arnd Wiegmann

ANZEIGEN
Jörg Sauer (Gesamtanzeigenleitung, Anschrift: siehe Verlag)
Tel: +49-089-30 77 42-11, Fax: +49-089-30 77 42-33

Martin Hossbach (Anzeigenvermarktung Kultur; Heft-CD; Spex Live) Tel: +49-030-44 31 20-14

Thorsten Herte (Event)
thorsten.herte@piranha-media.de

Julia Reisewitz (Leitung Anzeigendisposition, Anschrift: siehe Verlag) Tel: +49-089-30 77 42-35

MARKETING & SALES
Martin Grüter (Leitung, verantwortlich) Tel: +49-0221-579 78-01
martin.grueter@piranha-media.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG
Joint Forces Media GmbH, Köpenicker Str. 178/179, 10997 Berlin,
Tel: +49-030-69 59 72 30 (Mo.-Fr., 10-14 Uhr),
Fax: +49-030-69 59 72 40, abo@jfmedia.de

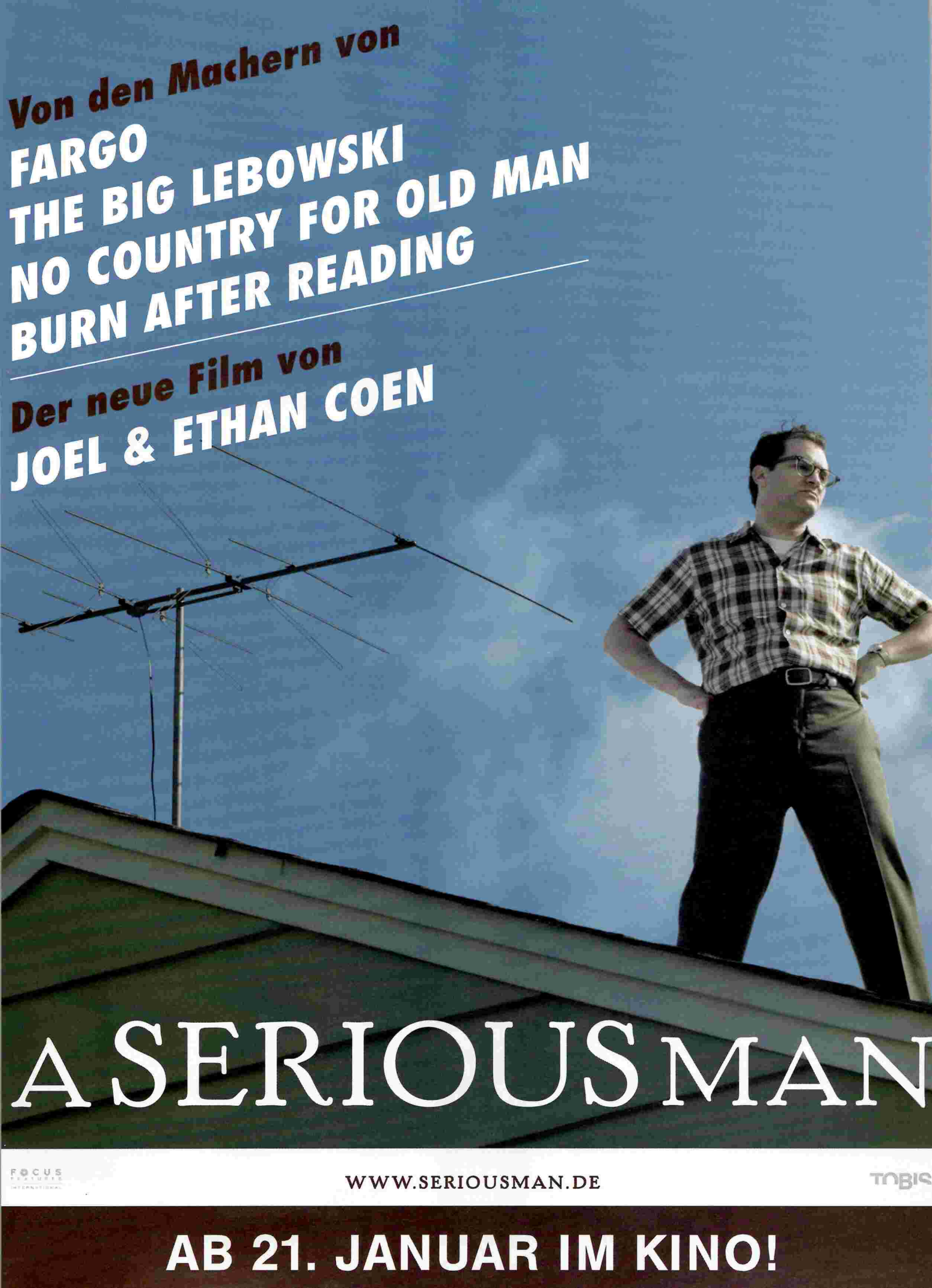
DRUCK
Dierichs Druck+Media GmbH & Co. KG,
Frankfurter Str. 168, 34121 Kassel

IVW DE CECCO dal 1886

VERTRIEB
MZV Moderner Zeitschriften Vertrieb GmbH, Breslauerstr. 5, 85386 Eching, Tel: +49-089-319 06-0, Fax: +49-089-319 06-13

© 2009 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt.

Erscheinungsweise: 6 Ausgaben pro Jahr. Abonnement für 1 Jahr: Inland EURO 28,- / Ausland EURO 38,-; Abonnement für 2 Jahre: Inland EURO 55,- / Ausland EURO 65,-, jeweils inkl. Porto und MwSt. Anzeigenschluss SPEX 03+04/2010: 26.01.2010, EVT: 19.02.2010. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2010.



FOCUS FEATURES INTERNATIONAL

WWW.SERIOUSMAN.DE

TOBIS

AB 21. JANUAR IM KINO!

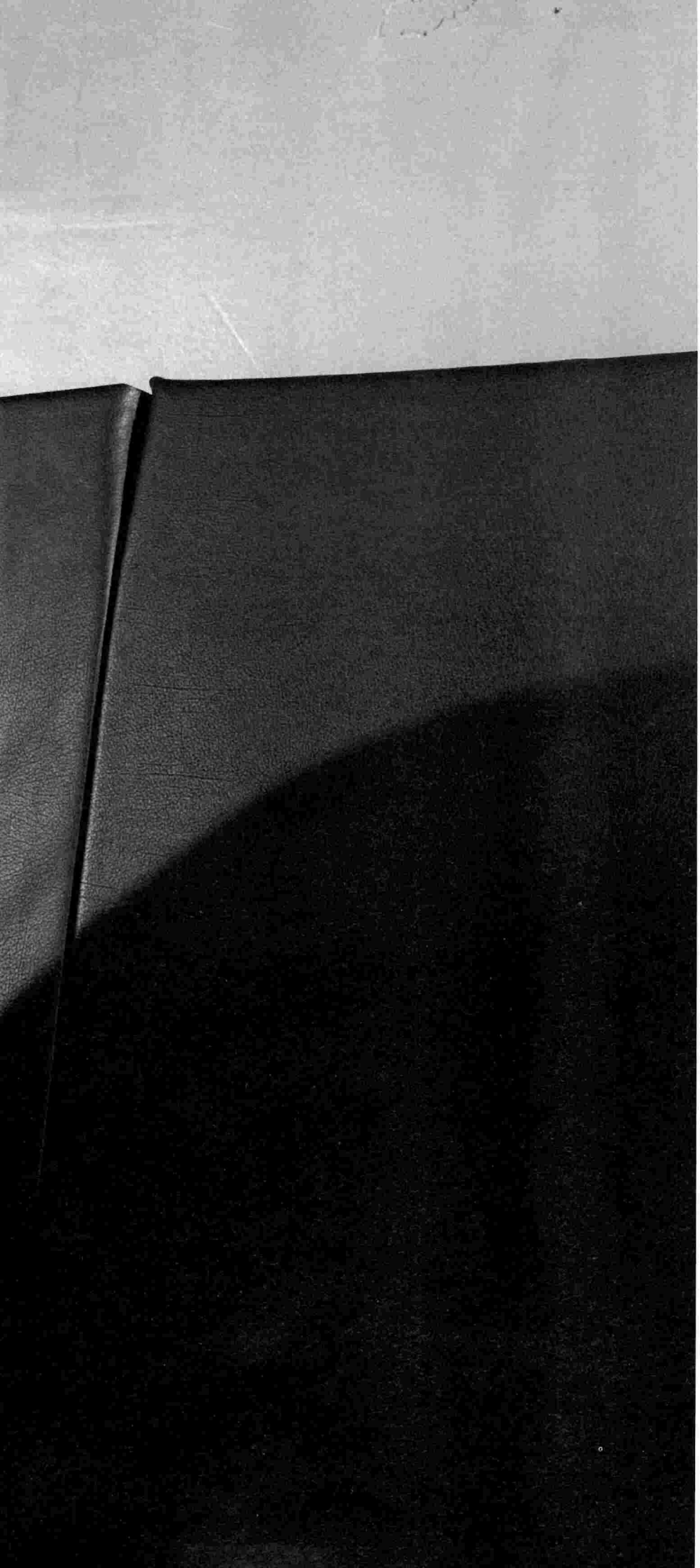
COLD CAVE
ZEITREISE IN SYNTHETISCHER KLARHEIT

TEXT: RALF KRÄMER **FOTO:** EVA TUERBL

Das Schreien hat ein Ende. Als würde der historische Übergang von Punk zu Wave als Blaupause für seine persönliche Entwicklung herhalten, hat Wesley Eisold aus Philadelphia dem Hardcore seiner früheren Bands Give Up The Ghost und Some Girls laut Servus gesagt. Nun singt (!) er richtig, zum Beispiel Zeilen wie »Look outside, world is exploding / Stay inside, so never knowing« im Titeltrack des Cold-Cave-Debütalbums »Love Comes Close«. Man versteht jedes Wort. Eine Melodie ist nicht nur erkennbar, sie wird durch ihre Wiederholungen sogar manifestiert. An die Stelle des Gitarrengewitters ist synthetische Klarheit aus Yamaha- und Casio-Keyboards getreten. Eisold phrasiert weltentrückt cool, melancholisch, neuromantisch – wie Ian Curtis, aber entspannt. Ist das ein musikalischer Wellness-Urlaub nach einem berufsbedingten Hörsturz? Eisold verneint: »Ich wollte einfach mal alleine Musik machen, ohne auf die Hilfe von anderen angewiesen zu sein.« Er zog sich zum Home-Recording zurück, mit Synthesizern und Drum-Maschine. Heraus kamen neun Songs, denen raffiniert mit leichten Klang- und Beat-Verschiebungen eigene Identitäten zugeeignet wurden, die aber im Ganzen ein stilechtes Wave-Album bilden. Es klingt, als sei es tatsächlich vor einem Vierteljahrhundert entstanden. Entsprechend empfindet Eisold sein nun doch zur Band ausgebautes Projekt Cold Cave nicht als Formation der Gegenwart. »Zeitreisen sind möglich«, kommt es ihm in den Sinn, wenn er mit den beiden Multi-Instrumentalisten Caralee McElroy (vorher bei Xiu Xiu) und Dominick Fernow etwa »Heaven Was Full« performt – als würde Fad Gadget über einem frühen Demo von Human League seine Stimme in den Hall erheben. Frühes Demo deshalb, weil das Schöne an Cold Cave auch in ihrer Haltung liegt. Man meint hier Musikern beim neugierigen Austesten, beim spielerischen Staunen über neue Möglichkeiten zuzuhören – nicht beim abgebrühten Recyceln altbewährter Muster.

Cold Cave *»Love Comes Close«*
(Matador / Beggars / Indigo) 13.11.09

DEEP
FUCKING
SHIT

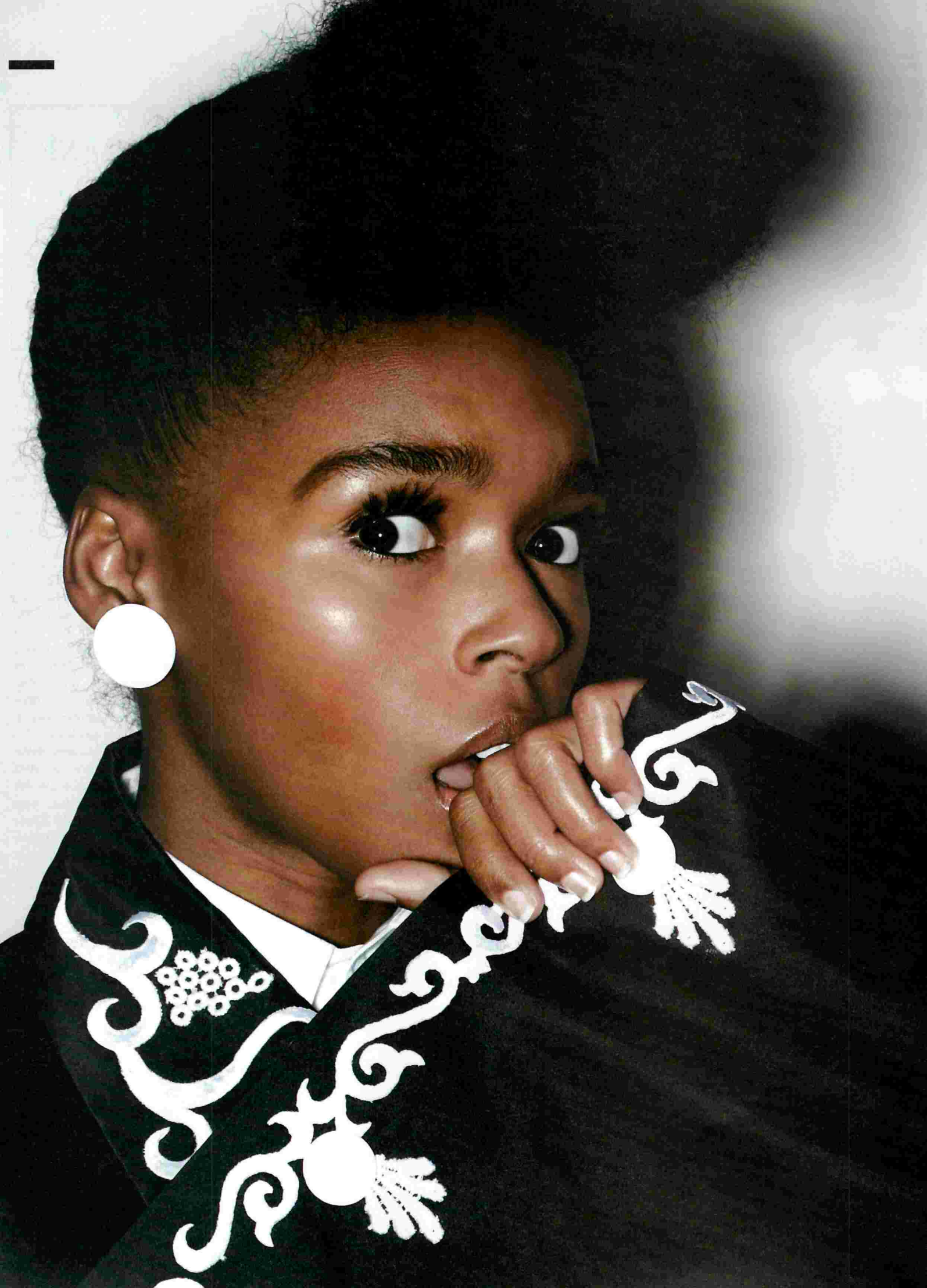


PICTUREPLANE
JA, IST DENN SCHON WIEDER 1999?

TEXT: OSKAR PIEGSA **FOTO:** GIANNI OCCHIPINTI

Als die Zähler von 99 auf 00 sprangen, stürzte die Welt nicht, wie von einigen prophezeit, in die Apokalypse. Zu Ende ging am Sylvesterabend 1999 nur eines: die Party. Seitdem bleibt die Sehnsucht nach der Zeit davor, formuliert in der alten Prince-Parole, die fortan Nostalgie war: »Party like it's 1999!« Jetzt die gute Nachricht: Bald ist wieder 1999. Zumindest produziert Travis Egedy, der 25-jährige Schlafzimmerproduzent hinter Pictureplane, Musik, die perfekt zur Endzeitpanik passt, die Roland Emmerichs »2012« und unzählige Esoterik-Kongresse verbreiten. Wenn im Dezember 2012 tatsächlich die Welt endet, weil der rituelle Kalender der Maya an einem Y2K-Bug leidet, wenn wir tatsächlich von einer Weltraumspalte verschluckt werden, lassen wir besser vorher schon mal die Sau raus. Egedys Debütalbum »Dark Rift« klingt deswegen, als hätten die Feuerstürme der Apokalypse schon jetzt durch sein Studio geweht. Der junge Mann aus Denver beschwört den endzeitlichen Freak-out und räubert dafür im Soundfundus des Jahrzehnts vor dem letzten Untergang: im Trance und House der Spätneunziger. »Eine tolle Epoche«, sagt Egedy. Erstaunlich aber ist, wie er die Zitate neu zusammensetzt. An den stärksten Stellen, in der Single »Goth Star« etwa, erinnert sein Album an eine akustische Décollage. Ohne auf eine Klimax zuzulaufen, reiben Samplefetzen spröde und scheppernd gegeneinander, der Gesang ist nur Sound und nicht Sinn, der Track eine Ruine. Eingeschworenen Neopaganisten britzelt da sofort die Hirnhaut. Dass solch ein Sound wohl doch zu störrisch ist, um bei Großraum-Raves kollektiven Endzeittaumel auszulösen, ist genauso unerheblich wie der Umstand, dass an den Maya-Kalender in Mexiko, wo man heute so erzkatholisch ist wie im Vatikan, niemand mehr glaubt. Was an den Maya interessiert, ist, dass sie Emmerich und der Esoterik-Industrie Möglichkeit zum Geldscheffeln bieten. Und Egedy eine Ausrede zum Raven.

Pictureplane *»Dark Rift« (Lovepump United / Cargo Records) 07.08.09*



JANELLE MONÁE
VERBOTENE LIEBE

Ihr Debütalbum reproduziert die klassische Detroiter Techno-Idee des Afro-Aliens, das sich als Menschmaschine jeder Rassenzuschreibung entledigt: Janelle Monáe aus Atlanta spielt rasende Neo-P-Funk-Stücke und zitiert in Figur eines Tolle tragenden Soul-Cyborgs Fritz Langs »Metropolis« genauso wie James Brown. Protegiert von P. Diddy und Outkast, setzt die Sängerin derzeit zur Welteroberung an.

TEXT: ULRICH GUTMAIR **FOTOS:** EVA TUERBL

Der Tourmanager, oder was auch immer die genaue Funktion des Mannes neben der Bühne sein mag, ist am Rande des Nervenzusammenbruchs. So zierlich und klein die Frau im schwarzen Hosenanzug und der weißen Bluse auch scheint, so vehement sind ihre Auftritte. Auf der Bühne surft Janelle Monáe auf einer großen Welle, und ihre mächtige Tolle ist keineswegs nur ein Fashion Item. Sie zeigt an, dass hier ein Rock'n'Roll-Monstrum am Werk ist. Es dürfte, soweit sich das nach dem dreiviertelstündigen Tsunami ihres Konzerts im Berliner Violet Club Ende September in klassischer Besetzung mit Drums, Bass und Gitarre noch rekonstruieren lässt, bei »Coming Alive« gewesen sein. In dieser massiv vor sich hin rollenden Rockabilly-Nummer heißt es nicht von ungefähr »When I come alive / Like a schizo running wild«. Erst lässt sich Monáe auf den Boden fallen. Sie liegt flach auf dem Rücken und lässt wie eine Besessene ihre Gliedmaßen zucken – ein kaputter Android, der originale ›Holy Roller‹. Wenig später steht sie wieder, flippt aus, schwingt den Mikrofonständer über ihren Kopf und schmettert ihn auf die Bühne. Der Mitarbeiter am Bühnenrand rauft sich die Haare, mit ›verzweifelt‹ ist sein Gesichtsausdruck nicht drastisch genug beschrieben. Man kann sich die Worst-Case-Szenarien, die er sich ausmalt, gut vorstellen. Da hätte einiges schief gehen, da hätten diverse Versicherungsfälle an Mensch und Maschine eintreten können.

Ihre Bewegungsenergie ist neben der voluminösen, in den tiefen wie den hohen Registern präzisen Stimme das Erste, was man an Janelle Monáe bemerkt. Die Frau tanzt wie eine Wilde, wenn diese politisch unkorrekte Ausdrucksweise für eine Afroamerikanerin erlaubt ist, die Gesang und Tanz als Akt der Entäußerung exerziert. Musik kann eine existenzielle Angelegenheit sein, eine Macht, die einen umwirft und womöglich Sachen tun lässt, die man am nächsten Morgen bereut – davon bekommt bei ihren Auftritten auch der müdeste Hipster eine Ahnung. Janelle Monáes Tanzstil scheint von ganz weit her zu kommen, was möglicherweise mit dem Umstand korrespondiert, dass sich die Sängerin aus Atlanta, Georgia, als Zeitreisende zu betrachten beliebt. Der Titel ihres Debütalbums, produziert unter anderem von P. Diddy und Antwan »Big Boi« Patton von Outkast, und auf P. Diddys Label Bad Boy Records erschienen, lautet »Metropolis: The Chase Suite«. Die zwanziger Jahre werden nicht nur im Titel und im klassisch strengen Bekleidungsstil ihrer Band zitiert. Auf dem Album gibt sie Charlie Chaplins »Smile« zum Besten. Josephine Baker dagegen behauptet sie nicht zu kennen.

Tanzen sei das, was sie am liebsten mache, sagt Monáe ein paar Tage später am Telefon. Dann zitiert sie ihren Helden James Brown: »The one thing that can solve most of our problems is dancing.« Auf der Bühne gehe es darum, sich intuitiv im Hier und Jetzt zu bewegen, sich dem Augenblick zu ergeben, erklärt sie. Während ihrer Auftritte würde sie jedenfalls keine von Choreografen trainierte Moves wiedergegeben. Auch sonst legt

Monáe Wert darauf, nicht als singende und tanzende Marionette wahrgenommen zu werden. Ihre Kollegen von der in Atlanta beheimateten Wondaland Arts Society, Nate Wonder und Chuck Lightning, sind zwar für die musikalische Ausarbeitung zuständig, und Lightning hat bei den Texten mitgeschrieben. Doch Monáe reklamiert, das Mastermind hinter ihrem »Metropolis«-Konzept zu sein, das die Welt des alten Fritz-Lang-Films, den ihr Lightning nahegebracht hat, mit »Blade Runner« zu einer afrofuturistischen Erzählung fusioniert.

Ihre »Metropolis«-Version handelt vom Androiden Cindi Mayweather, der sich von anderen seiner Art darin unterscheidet, dass er zum Rockstar programmiert ist und außerdem eine »working soul« besitzt. Metropolis ist die Megastadt, in der im Jahr 2719 die ganze Menschheit lebt, die nach diversen Weltkriegen einigermaßen dezimiert ist. Unter der Herrschaft der bösen Wolfmasters wird die Stadt zum dekadenten Wunderland, das gleichermaßen für seine feiernden Robo-Zillionäre und gewaltsamen ethnischen Auseinandersetzungen und Klassenkonflikte berühmt ist, wie es im Beiheft zur CD heißt. Cindi Mayweather wird die Anführerin der rebellischen Cybersoul-Bewegung und verliebt sich in einen Menschen. Promiske Verhältnisse zwischen Mensch und Maschine aber sind in Metropolis strikt verboten. Der Android wird zum Abwracken freigegeben und von Kopfgeldjägern gehetzt.

Dieses Märchen reproduziert einmal mehr die klassische Detroiter Techno-Idee des Afro-Aliens, der sich als Menschmaschine jeder Rassenzuschreibung entledigt: »I'm an alien from outer space / I'm a cyber girl without a face / A heart or mind / (I'm a product of metal, I'm a metal, I'm a product of the man) / See see see see / I'm a slave girl without a race«, heißt es in »Violet Stars Happy Hunting!!!«, das sowohl auf dem Album als auch im Konzert nahtlos in den Hit »Many Moons« übergeht. Dort lässt Monáe ein lyrisches Bombardement fallen, in dem knappe Slogans die dunkle Welt der Nichtprivilegierten umreißen: »Breast cancer, common cold / HIV, lost hope / Overweight, self esteem / Misfit, broken dream / Fish tank, small bowl / Closed mind, dark hole / Cybergirl, droid control«. Das ist keine große Lyrik, aber effizient. Eine dezidiert politische Wendung nimmt das Stück, wenn die Liste mit »White House, Jim Crow / Dirty lies, my regards« endet und damit auf die amerikanische Geschichte von Sklaverei und Segregation verweist.

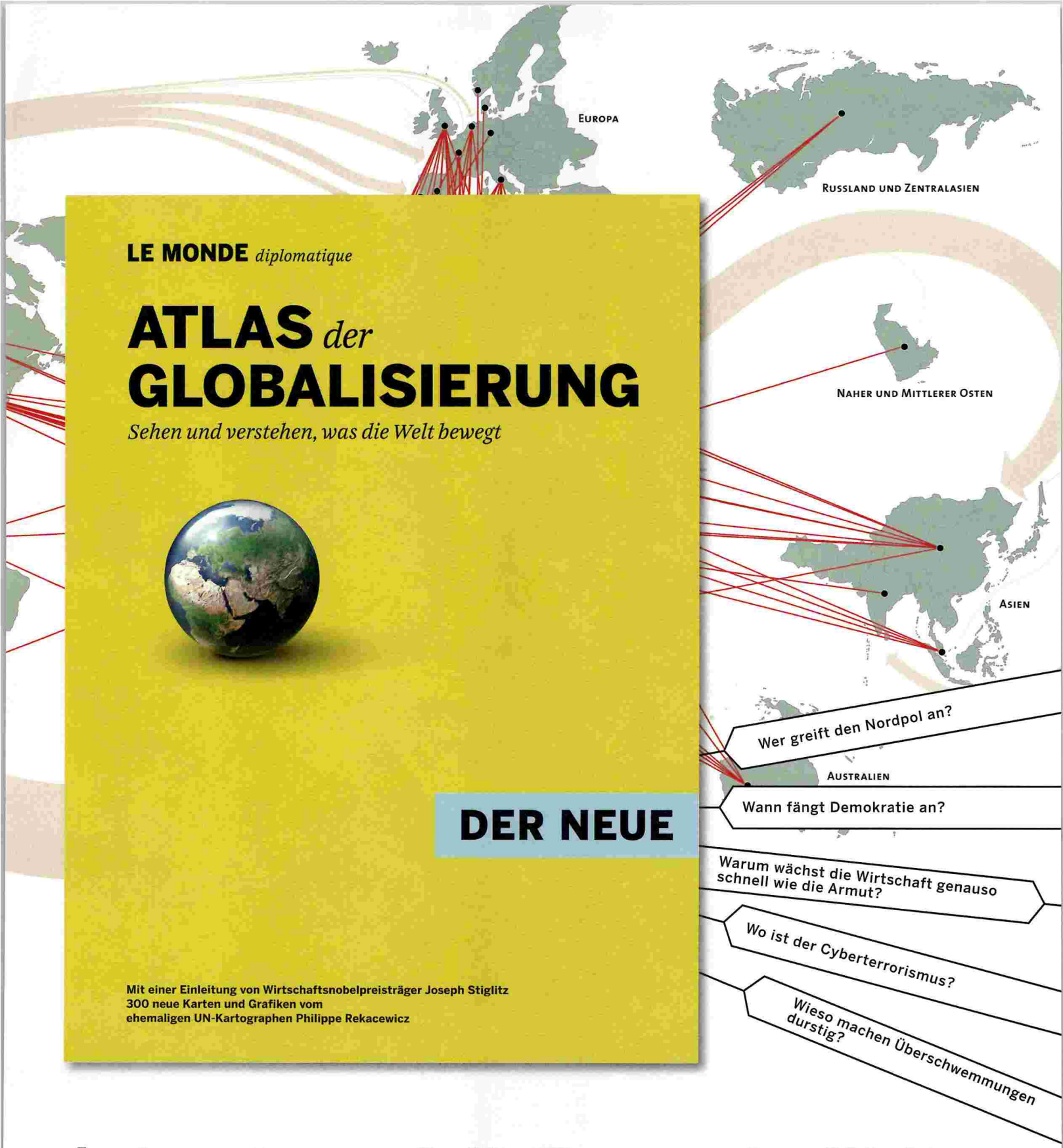
»Violet Stars Happy Hunting!!!« und »Many Moons« stehen als Mini-Musical in zwei Akten im Zentrum von Monáes Debütalbum. Ultraso der Reduktion aufs blanke Leben widersetzt, erzählt das »Metropolis«-Gesamtkunstwerk in Form einer Geschichte, die jedes Kind versteht, von den hyperkapitalistischen sozialen Bedingungen, in denen sich die Seele dieses tanzenden Körpers wiederfindet.

Im wirklichen Leben besitzt die Kunstfigur Janelle Monáe schon einen solchen Produktsex, dass sie für Konsumgüter aller Art werben kann

moderne, schnelle Neo-P-Funk-Stücke, die durch eine Shirley-Bassey-hafte James-Bond-Nummer, ein Soulstück, ein Intro, ein Zwischenspiel und das bereits erwähnte Chaplin-Cover komplettiert werden. Die Soulnummer richtet sich an einen »Mr. President«, der noch nicht Barack Obama, sondern George W. Bush heißt. Gefordert werden weniger Imperialismus und Krankenversicherung für alle. Während Janelle Monáe auf der Bühne die Tänze der Sklaven zitiert, sich in der Tradition der westafrikanischen Riten auf eine rettende Reise zu den Geistern begibt und sich

Im wirklichen Leben besitzt dieses Konzept offensichtlich einen derartigen Produktsex, dass die Kunstfigur Janelle Monáe als potenzieller Superstar schon jetzt in den USA in Kampagnen für Konsumgüter aller Art eingesetzt werden kann. Das lässt daran zweifeln, ob die hier erzählte Geschichte von nicht-identitären, entfremdeten Individuen noch irgendeine Sprengkraft besitzt. Monáe jedenfalls tritt im freundlich-psychedelischen »Open Happiness«-Spot von Coca Cola auf, der daherkommt wie ein »The Wizard of Oz«-Remake in Form eines Musikvideos. Darin gibt sie eine Grundschullehrerin, die ihrer multiethnischen, uniformiert Tolle tragenden Schülerschar mit dem Tafelanschrieb »Your attitude determines your altitude« einbläut, dass dem Aufstieg im Leben keine Grenzen gesetzt sind, wenn man nur genug Ehrgeiz hat (und immer schön Cola trinkt). Sie ist außerdem eine Schlüsselfigur des sogenannten Kia Soul Collective, das als künstlerischer Beirat für die Marketingbemühungen des koreanischen Autoherstellers tätig ist. Wer eine Proberunde mit dem neuen Kia Soul fährt, bekommt Freikarten für Konzerte mit Santigold, Amanda Blank und vielen anderen, die vor der Zielgruppe in verschiedenen amerikanischen Städten auftreten, darunter natürlich auch Monáe. Dort singt sie dann über »Little girls just broken queens / Confusing bling for soul« (wie in ihrem Song »Sincerely Jane«). Ob sie damit nun die unsterbliche Seele der Westafrikaner oder die des neuen Kleinwagenmodells meint, die da mit funkelndem Tand verwechselt wird, bleibt den kleinen Mädchen überlassen. Aber vermutlich ist es auch gar nicht entscheidend, was Janelle Monáe performt. Es ist das Wie, das einen nicht achtlos an ihr vorbeigehen lässt.

Janelle Monáe *»Metropolis: The Chase Suite«*
(Bad Boy Records / Warner) Frühjahr 2010



LE MONDE *diplomatique*

ATLAS *der* GLOBALISIERUNG

Sehen und verstehen, was die Welt bewegt

DER NEUE

Mit einer Einleitung von Wirtschaftsnobelpreisträger Joseph Stiglitz
300 neue Karten und Grafiken vom ehemaligen UN-Kartographen Philippe Rekacewicz

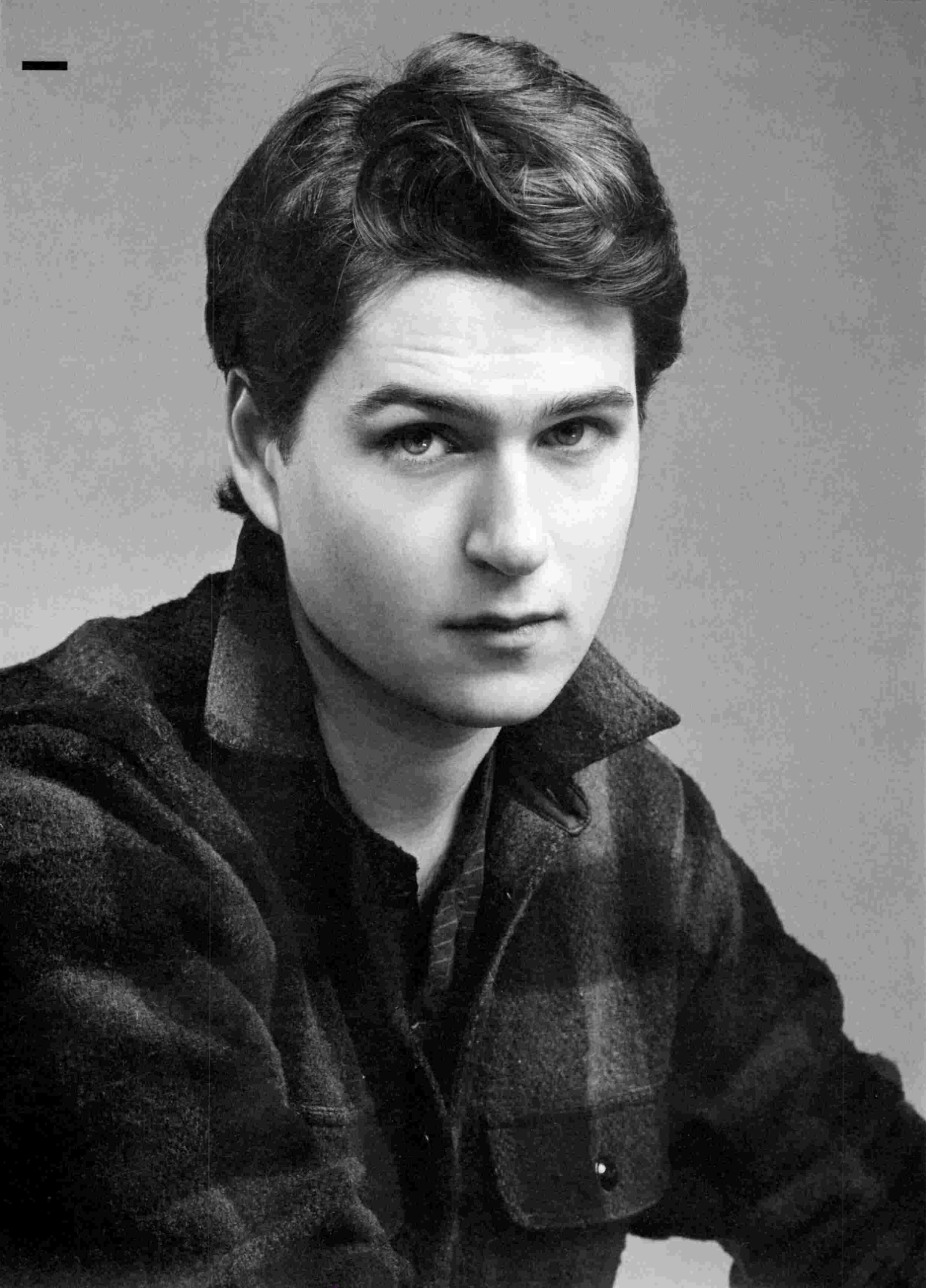
Antworten auf die Fragen der Welt

Gebundene Luxusausgabe
Atlas der Globalisierung für 23 €
Mit herausnehmbarer Karte „Die Welt von morgen". CD-ROM für Windows, Mac und Linux, mit allen Texten, Karten und Schaubildern als Einzeldateien.
300 neue Karten und Grafiken.
216 Seiten, Format 23,5 x 30,5 cm
ISBN 978-3-937683-25-6

Großformatiges Paperback
Atlas der Globalisierung für 13 €
300 neue Karten und Grafiken
216 Seiten, Format 22,5 x 29,9 cm
ISBN 978-3-937683-24-9

Bestellen Sie unter:
www.monde-diplomatique.de
Telefon (030) 25 90 21 38

LE MONDE *diplomatique*
Der globale Blick



VAMPIRE WEEKEND
POLOHEMD UND BUNDFALTENHOSEN

Von ihrem Debütalbum verkauften Vampire Weekend fast eine Million Einheiten, seitdem gilt weltmusikalisch designter Pop überall als unverzichtbar. Auf seinem neuen Album »Contra« macht das Quartett um Sänger Ezra Koenig nun da weiter, wo es vor zwei Jahren aufhörte: Die Band spielt mit Afrobeat, 82er-Gitarrenpop und Reggae – und präsentiert auf dem Cover ein Mädchen im Ralph-Lauren-Poloshirt. Dabei ist die Vorliebe für die Codes des Preppy-Stils, jener an den Elite-Unis der Ostküste von Bürgersöhnen geprägten Schnöselmode, keineswegs ernst zu nehmen – wie Sebastian Hammelehle bei einem Treffen mit Koenig in Hamburg erfuhr.

TEXT: SEBASTIAN HAMMELEHLE **FOTOS:** ILAN HAMRA

Ezra Koenig sitzt am Tisch und trinkt Tee. Anders als bei Proust aber ist es kein Keks, der die Erinnerungen wachruft, sondern das »Official Preppy Handbook« – das Buch, in dem auf über zweihundert detaillierten Seiten von den Grundprinzipien der Kleidung (»Conservatism, neatness, attention to detail«) bis hin zu zwanzig Ausdrücken für ›Kotzen‹ (»Kiss the porcelain god«) die Säulen des allgemeinen Preppy-Daseins erläutert werden.

Koenig, von seiner Tasse aufschauend: »Oh, das ›Preppy Handbook‹!« Auf die Antwort, es habe sich geradezu aufgedrängt, das mitzubringen, fährt er fort: »Ich besitze das Buch auch. Ich habe es mir auf dem Flohmarkt gekauft.« Und setzt im gleichen Atemzug an zu einem längeren Ausflug in die Geschichte der Familie Koenig: »Der Ort, in dem ich aufwuchs, heißt Glen Ridge, New Jersey. Es gibt einen Country Club dort, alles ist sehr preppy. Aber meine Familie war nicht so. Wir wohnten in einem ziemlich kleinen Haus, nicht in einer der großen Villen. Geboren wurde ich an der Upper West Side in Manhattan. Die war damals noch ziemlich funky, eine Künstlergegend. Wegen der hohen Kriminalitätsrate wollten meine Eltern nicht dort bleiben. Eine bessere Wohnung in New York City aber konnten sie sich nicht leisten. Also zogen sie in einen Vorort, um Geld zu sparen. Dort war Preppiness das bestimmende Ding – meine Eltern allerdings gehörten nicht dazu.«

Bevor Koenig weitererzählt, auf seinen Großvater und dann auf seinen Urgroßvater zu sprechen kommt, der als Schweinezuchtinspektor in Brooklyn arbeitete, ein kleiner Einschub: Ja, Ezra Koenig ist der Sänger, Gitarrist und Texter von Vampire Weekend, jener New Yorker Band, die mit ihrem ersten, 2008 erschienenen Album, das einfach nur »Vampire Weekend« heißt, einen lange nicht gehörten Ton in den Gitarrenpop zurückbrachte. Das lag, wie viele Kritiker sofort bemerkten, an den Afrobeat-Rhythmen und den hier ausgespielten Weltmusik-Elementen. Ebenso aber an den eindeutig vorhandenen Bezügen zur Popsaison 1982: dem Jahr, in dem Gitarrenpop aus dem Geist des Punk zu einer kurzen Blüte der Klarheit, Frische und Intellektualität gelangte.

Dazu kam das Auftreten der Band. Nicht nur, dass im Booklet zur Platte ein Paar weiße Bootsschuhe zu sehen waren. Im Video zur ersten Single »Mansard Roof« musizierten Koenig und seine Mitmusiker Rostam Batmanglij, Chris Baio und Christopher Tomson, allesamt Mitte zwanzig, auf einem Segelschiff, das geradewegs aus den ewigen Prep-Gewässern zwischen Nantucket und der Hamburger Außenalster zu kommen schien. Wie in Deutschland der Popper, scheint auch der amerikanische Preppy einen regional fest umrissenen, beinahe Reservat-ähnlichen Lebensraum zu bevorzugen. Mit dem Mainstream kommt diese Welt nur selten in Berührung, international ist man aber offenbar bestens vernetzt: Schon vor dem ersten Konzert, das Vampire Weekend in Deutschland und dort bezeichnenderweise in Hamburg gaben, hatte Ezra Koenig davon gehört, dass sich direkt hinter der Hamburgischen Staatsoper der Second-Hand-Laden von Rudolf Beaufays befindet. Der ist auf Barbour-Jacken, Polohemden und jene roten Bundfaltenhosen spezialisiert, die in Preppy-Kreisen ›Go To Hell Pants‹ genannt werden. »Ich wünschte, einen solchen Laden gäbe es in New York«, sagt Koenig noch heute. Man meint geradezu ein Seufzen zu hören.

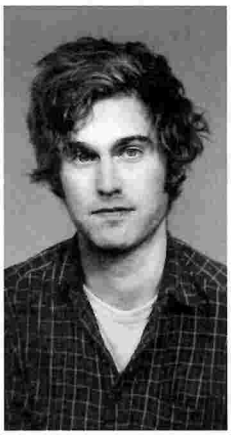
Vampire Weekend brachte ihr Look in den USA, wie Ezra Koenig es beschreibt, den Ruf von »Ivy-League-Studenten aus der Reagan-Ära« ein – eine Assoziation, die er weit von sich weist: »Unglaublich! Meine Verwandten sind allesamt eingeschworene Demokraten. Super linksliberal. Wenn ich tatsächlich glaubte, ein Polohemd sei ein Zeichen konservativer Gesinnung, würde ich es niemals tragen. Aber ich finde: Wirklich reaktionär ist, jemanden anhand seiner Kleidung einzuordnen. Also denke ich ›Fuck you!‹ und ziehe es erst recht an.« So, wie er das sagt, wirkt das liebenswert geradlinig und von geradezu naiv wirkender Aufrichtigkeit – man darf der Band aber wohl unterstellen, dass sie weiß, wen sie hier wie provoziert.

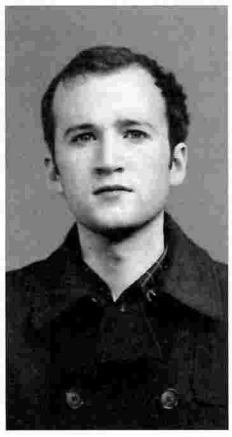
Und so dürfte auch das Cover von »Contra«, der neuen, zweiten Platte von Vampire Weekend, die Debatte um die politische Einordnung von Kleidungsstücken im Allgemeinen und der Band Vampire Weekend im Besonderen kaum beenden: Darauf ist eine blonde, langhaarige Schönheit zu sehen, die den Betrachter auf beachtlich entgeisterte Weise anstarrt. Auf ihrer Brust prangt das

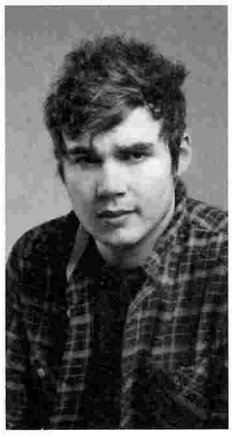
Wappenpferdchen von Polo Ralph Lauren. Vielsagend – und beinahe geheimnisvoll. Denn Koenig mag nicht verraten, wo die Band das Bild her hat. Nur so viel: Es handele sich um ein originales, ungestelltes Polaroid aus dem Jahr 1983. »Wir fanden das Foto toll. Der Gesichtsausdruck! Wie die Mona Lisa. Man kann da alles hineinlesen. Manche werden das Bild anschauen und sagen: Sie ist weiß, sie ist blond, sie muss eine reiche Schlampe sein – jemand aus der Welt von Vampire Weekend, jemand, der zu ihren Konzerten geht. Aber das stimmt eben nicht.«

Nichts wäre einfacher gewesen, als das Polo-Pferd mit Photoshop zu entfernen, meint Koenig, aber: »Es hätte einfach weniger gut ausgesehen.« Schon wird die Vermutung geäußert, es handele sich um Product Placement: »Das ist es nicht. Die brauchen keine Werbung von uns. Ralph Lauren ist in der gleichen Ecke wie mein Vater aufgewachsen: in der Bronx. Das waren russisch-jüdische Immigranten.« Hier sind sie also wieder, die Bezüge zu Koenigs Familiengeschichte: »Meine Familie kommt aus der jüdischen Arbeiterklasse von New York City« – wie so oft im Pop darf man sich den Begriff Arbeiterklasse hier ins Mythenhafte überhöht vorstellen, als Zweig jener idealtypischen Verbindung aus Werktätigen und Akademikertum. Koenigs Großvater und Urgroßvater gingen auf die Cornell University, sein Vater war als Stipendiat an Columbia. Einer der Gründe, warum Ezra Koenig selbst heute als typischer WASP aus New England dargestellt wird – das, obwohl New Jersey kaum zu New England zählt und Glen Ridge trotz der Tatsache, dass Tom Cruise dort aufgewachsen ist, kaum die Bedeutung eines Ortes wie Cape Cod haben dürfte. Ezra Koenig greift abermals zum »Official Preppy Handbook« und schlägt das Kapitel über standesgemäße Elitehochschulen auf: »Aber! Schauen Sie mal hier: ›Out of the League‹ – die Universitäten, die eben nicht ›preppy‹ sind. Erster Platz: Columbia, zweiter Platz: Cornell. Es ist eben ein bisschen komplizierter, als man denkt.«

Das Spiel, das Vampire Weekend mit modischen Identitäten und Ästhetik betreiben, wird dennoch von allzu vielen wörtlich genommen. Dabei leben wir in einer Zeit, in der sich Rechte und Rechtsliberale längst einstmals linker Kleidungscodes ebenso bemächtigt haben wie angestammt linker Stadtviertel, in der in Deutschland der langjährige CDU-Generalsekretär fast wie der Manager einer Ökostromfirma daher kommt und im Spiegel radfahrende Kreuzberger als FDP-Wähler posieren – einer Zeit also, in der nichts irreführender ist als der Gedanke, man könne noch, wie in den Achtzigern, schon optisch zwischen Poppern und Punkern unterscheiden und daraus auf die Gesinnung schließen. Vampire Weekend sind Linke, die sich der Codes des rechten Bürgertums bemächtigt haben. Gentrifizierung einmal umgekehrt.







GENTRIFIZIERUNG ANDERS HERUM: VAMPIRE WEEKEND SIND LINKE, DIE SICH DER CODES DES RECHTEN BÜRGERTUMS BEMÄCHTIGEN

Passenderweise trägt eines von Koenigs liebsten Kapiteln im »Official Preppy Handbook« die Überschrift »The Punk-Prep Connection«. Diese Verbindung war der ersten Vampire-Weekend-Platte musikalisch deutlich anzuhören. Auf der zweiten, »Contra«, kommt sie nun weniger offensichtlich zum Tragen: Nicht alle Titel klingen so gebremst, verdöst und hochsommerlich dahinplätschernd wie »Horchata«, die neue, schon im Vorfeld im Internet veröffentlichte erste Single. Doch wenn Stücke wie das vielsagend »Diplomat's Son« betitelte vorletzte Lied auf »Contra« einen Punk-Bezug haben, dann ist damit die Clash-Spätphase mit »Straight to Hell« gemeint, wo die Reggae-Elemente wichtiger waren als Zwei-Akkord-Rock. Rostam Batmanglij, der Keyboarder von Vampire Weekend, zieht hingegen Vergleiche zu Bollywood und Kate Bush; der Schlagzeuger Christopher Tomson erwähnt einen Reggaeton-Einfluss; und der Bassist Chris Baio meint, das mitreißende »Cousins« klinge so »heavy« wie bislang kein anderer Song der Gruppe. In »California English« benutzt Ezra Koenig sogar das Stimmverfremdungsprogramm Auto-Tune, die Band verweist also auch auf Lil' Wayne – warum nicht gleich noch auf Jay-Z, der auf seiner jüngsten Platte bekanntlich einen Titel »D.O.A. – Death of Auto-Tune« nannte? Jedenfalls sind Vampire Weekend, vom Afropop-beinflussten Paul-Simon-Sound der Achtziger kommend, mit zumindest einem Titel auf »Contra« beim afroamerikanischen Hiphop-Pop der Gegenwart angelangt. Die erste Erklärung dafür lässt fast so viele Fragen offen wie das Gesicht der jungen Schönheit auf dem Cover des Albums: »Uns gefällt diese Musik.« Schließlich setzt Koenig nach: »Contra« sei eine Platte, auf der es um den Disput, um Opposition gehe – auch um Konflikte, die mit dem eigenen Image verbunden sind. Das muss man nicht nachvollziehen können. Vielleicht findet sich der entscheidende Hinweis auf die Hintergründe des globalisiert klingenden Sounds von Vampire Weekend ohnehin eher auf dem Etikett eines Ralph-Lauren-Polos als im Gespräch mit dem Sänger: Dort steht dann zum Beispiel »Made in Bangladesh«.

Das Interview ist zu Ende. Ein letzter Blick fällt auf Ezra Koenigs Hemd: rot-schwarz, großkariert. War das nicht eher Grunge? Wie sagte Koenig eben: »Es ist eben ein bisschen komplizierter, als man denkt.«

Vampire Weekend *»Contra«*
(XL Recordings / Beggars / Indigo) 08.01.10

COLOGNE MUSIC WEEK

c/o pop

18. – 23.01.10

LIVE SCHLACHTHOFBRONX, JUSTUS KÖHNCKE, dOP, PAWEL, JOHANNES STANKOWSKI, EMMA, PANTHA DU PRINCE, MAREK HEMMANN, JEANNEL, MIAOMIO, JOHN ROBERTS, THE POLLYWOGS, SHILA'S BEDROOM FASHION, VA BANQUE, LINGBY, WOLKE, PERISCOPE ...

DJS AGORIA, HORSE MEAT DISCO, RAMPA, TOBIAS THOMAS, CHRISTIAN S, DAVID HASERT, IRWIN LESCHET, SHUMI ...

CLUBS STADTGARTEN, STUDIO 672, GLORIA, SUBWAY, ZUM SCHEUEN REH

ALLE INFORMATIONEN UNTER
COLOGNEMUSICWEEK.DE

dOP

KULTUR sekretariat

sound of cologne

NRW.

Stadt Köln

PASSAGEN

GROOVE

SK Stiftung Kultur Förderprogramm

cologne

FINAL FANTASY
DER JUNGE MIT DEN DICKEN SUPERSTRINGS

Eine klandestin operierende Kaste von Klerikern, die im mittelalterlichen Königreich Spectrum über eine gebeutelte Landarbeiterschaft herrscht, welche sich natürlich der Zwangsrekrutierung zu widersetzen versucht: Dies ist die abenteuerliche Synopsis des wunderbaren neuen Final-Fantasy-Albums »Heartland«. Auf ihm präsentiert sich Owen Pallett, der allseits beliebte queere kanadische Geigenvirtuose, dessen maximalistische Arrangement-Skills zuletzt sogar die Pet Shop Boys einkauften, wieder einmal als pathosbegabter Symphoniker mit weichgezeichnet verstrahlter Stimme. Loops, die Basis seiner minimalistischen Solo-Auftritte, gibt es auch wieder zu hören – obwohl Pallett zum ersten Mal für eine seiner Platten mit großem Orchester gearbeitet hat.

TEXT UND INTERVIEW: JENS BALZER **FOTOS:** YVES BORGWARDT

Owen Pallett ist der beliebteste Geigenbeauftragte im gegenwärtigen Pop. Wo immer ein schlaues Streicherarrangement schwebt, schwingt oder zittert, hat mit hoher Wahrscheinlichkeit er an der Partitur mitgefeilt. In Deutschland war der Kanadier erstmals 2005 mit seinen Landsleuten von Arcade Fire zu sehen, deren »Funeral«-Album er auch mit seinen seekrank schlingernden Violinen versorgte. Danach arbeitete er für die schwulen Chorknaben von den Hidden Cameras und für das Postrock-Orchester Do Make Say Think. Großer Beliebtheit insbesondere unter jüngeren Hörerinnen erfreute sich 2007 das Sixties-symphonische Retro-Projekt The Last Shadow Puppets, das von Arctic-Monkeys-Sänger Alex Turner und seinem Freund Miles Kane von den Rascals gebildet wurde und für das Pallett vom London Metropolitan Orchestra nicht nur Streicher-, sondern auch Blechbläser- und Percussion-Arrangements einspielen ließ. Auch die dick gestrichenen Streichinstrumentschichten des aktuellen Pet-Shop-Boys-Werks »Yes« haben wir Pallett zu verdanken.

Als universell einsetzbarer Gastarrangeur pflegt der 30-Jährige einen immer barockeren Maximalismus. In seinem eigenen Projekt Final Fantasy hingegen betätigt er sich als Minimalist. Auf der ersten Final-Fantasy-Platte »Has a Good Time« (2005) und seinen ersten Konzerten trat Pallett lediglich mit seiner Geige und ein paar Effektpedalen vor das Publikum. Den Rhythmus ließ er sich von live eingespeisten, klitzeklein gehäckselten Geigenklangfragmenten vorgeben, darüber erhoben sich stotternd motivische Bögen und sein weichgezeichnet verstrahlter Gesang.

Auf seiner zweiten Platte »He Poos Clouds« (2006) war diese musikalische Monokultur dann bereits in eine Kammerensemble-artige Anmutung geweitet. Auf seinem neuen Album »Heartland«, das jetzt nach fast vierjähriger Pause erscheint, hat Pallett nun erstmals mit einem großen Orchester gearbeitet. Zwölf wunderbare pathetische, weit ausladende Songs sind dabei entstanden, die – trotz der weidlich ausgekosteten Klangkörperfülle – niemals in die Zuckrigkeit des konventionellen symphonischen Pop zurückfallen. Stattdessen herrscht eine Art dreidimensional gewordene Sprödigkeit vor: In den tollsten Momenten verschwendet Pallett seine schöne, farbige Stimme gegen eine dissonante Wall of Sound, wie es sonst nur Scott Walker in seinem Spätwerk tut. Und das weiterhin zugrunde liegende Schema des rhythmischen und motivischen Loops gibt dem Werk noch an den am dicksten aufgetragenen Stellen eine seltsame, selbstwidersprüchliche Simplizität.

Owen, du hast Komposition studiert und in den vergangenen Jahren für viele Pop-Bands die Streicher-Arrangements geschrieben. Würdest du sagen, dass dein Zugang zur Popmusik generell ein klassisch-akademischer ist?

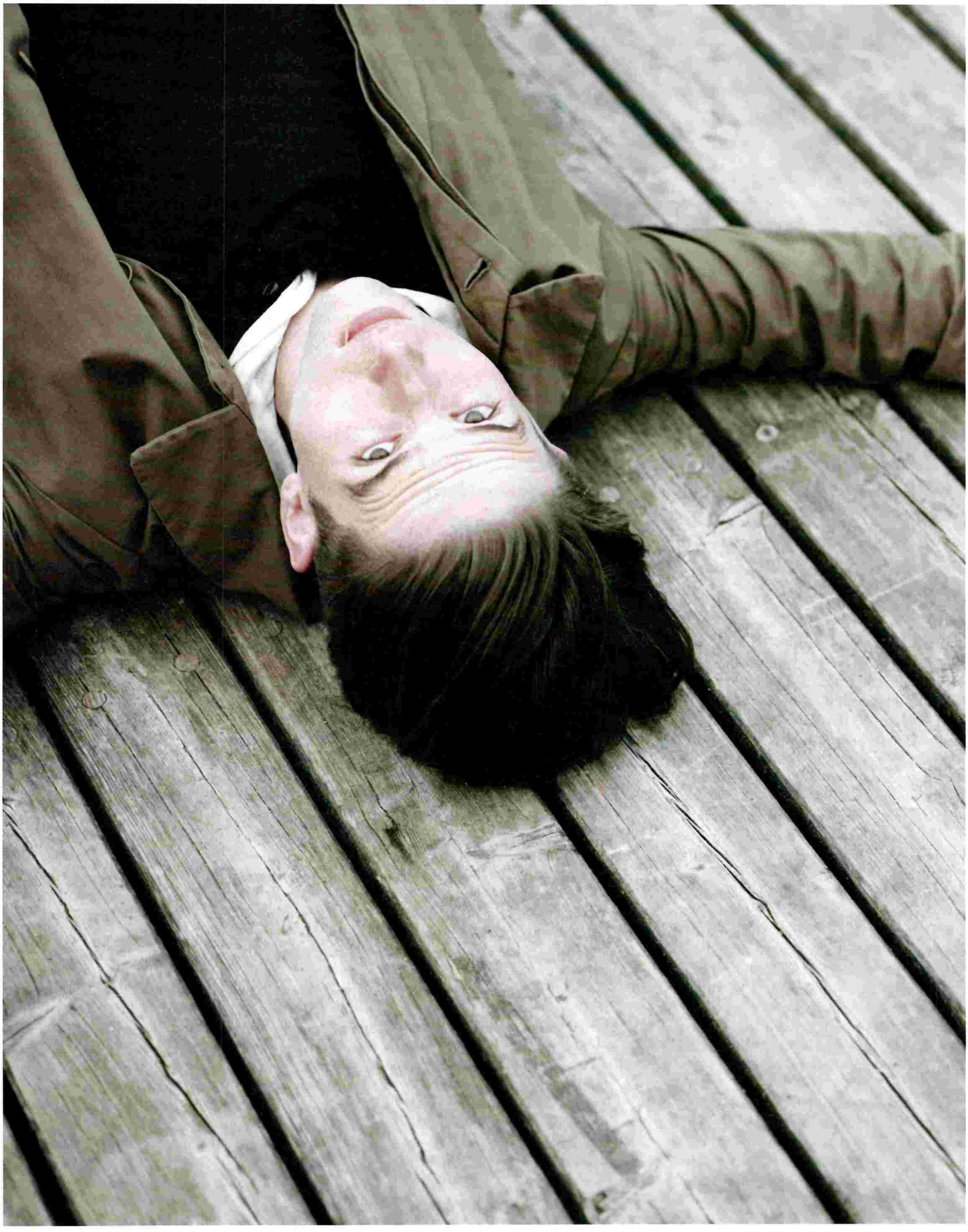
Oh nein, in meiner musikalischen Biografie sind beide Stränge stets nebeneinandergelaufen. Ich habe früh klassischen Musikunterricht bekommen, als ich zehn war, übte ich schon Schostakowitsch-Stücke und solche Sachen. Darum habe ich mich schon immer mehr für komponierte Musik interessiert als andere Kids. Aber das heißt nicht, dass Pop nicht mein Ding gewesen wäre. Als Teenager war ich Mitglied in Punkbands, ich habe Country & Western gespielt, und irischen Folk. Meine Instrumente waren Keyboard und Gitarre. Zum Geigen-Loop bin ich erst mit 24 gekommen.

Das war der Anfang von Final Fantasy.

Genau, aber vorher spielte ich schon in einer Band namens Les Mouches und auch in der Band des kanadischen Singer-Songwriters Jim Guthrie. Bei dessen Tour durch Ontario traten dann Arcade Fire mehrfach als Vorgruppe auf, woraufhin ich dann wiederum zu Arcade Fire kam... Und bei den Hidden Cameras habe ich ja auch mal mitgespielt.

Aus all diesen Bands bist du dann aber wieder ausgetreten.

Richtig. Ich war pleite vom Musikmachen, total bankrott, und musste mir einen Brotjob suchen. Also wurde ich Produktionsleiter bei



einem Radiosender. Das war im Jahr 2004. Kurz darauf wurden Arcade Fire weltberühmt, daraufhin konnte ich meinen Radiojob also wieder an den Nagel hängen und mit ihnen auf Tour gehen. Danach stieg ich dann aber gleich wieder aus.

Nutzt einem ein Kompositionsstudium, wie du es absolviert hast, überhaupt etwas, wenn man orchestrale Popmusik arrangiert?

Nun ja, das meiste habe ich schon in den letzten drei Jahren in der Praxis gelernt. Meine Vorbilder stammen ohnehin eher aus dem symphonischen Pop, etwa Nico Muhly, der durch seine Arrangements für Antony and the Johnsons und Björk bekannt ist, oder Van Dyke Parks. Der war eine große Inspiration für mich. Meine EP aus dem letzten Jahr, »Spectrum, 14th Century«, war eine einzige Übung im Van-Dyke-Parks-Stil des Komponierens. Ich habe auch diverse Stücke aus seinem »Song Cycle« transkribiert und für großes Orchester transponiert – nur um zu üben. Auf meiner neuen Platte ist das jetzt aber anders, da habe ich gerade versucht, mich von Van Dyke Parks zu emanzipieren, stärker zu einer eigenen Sprache, einem eigenen System zu finden.

Wenn man die Platte hört, fällt auf, dass darin immer noch viele Loop-Strukturen vorkommen – obwohl die Stücke für großes Orchester durchkomponiert sind und du somit ja durchaus auf Loops hättest verzichten können.

Ich habe die Stücke so geschrieben, dass sie sowohl mit großer Besetzung funktionieren wie auch beim Solo-Auftritt: nur ich, meine Geige und ein paar Pedale. Ich finde Loops auch noch immer faszinierend, ich wollte mich gar nicht von ihnen verabschieden. Ich wollte bloß, dass meine Loops kräftiger, farbiger, differenzierter klingen als zuvor. Am Anfang, als ich bloß mit meiner Geige und diesen Effektpedalen aufgetreten bin, war das, kann ich mir vorstellen, ganz hübsch und interessant anzusehen. Aber klanglich hat es mich im Grunde nie befriedigt.

Du hast die Platte mit den Prager Symphonikern eingespielt. Warum die?

Das hat schon wieder mit Van Dyke Parks zu tun. Es ist nämlich teuer, um nicht zu sagen: für jemanden wie mich unerschwinglich, mit US-amerikanischen Orchestern zu arbeiten – wegen ihrer starken gewerkschaftlichen Organisation. Von jedem Dollar, den du mit deiner Musik verdienst, musst du einen bestimmten Prozentsatz an die Gewerkschaft abführen, die das Geld wiederum an ihre Mitglieder verteilt. Ein unfassbarer bürokratischer Aufwand. Van Dyke Parks hatte, als er Anfang der siebziger Jahre für Warner Music arbeitete, wesentlichen Anteil an der Durchsetzung dieser Regeln. Das war damals ein großer emanzipatorischer Schritt, aber heute heißt das für einen armen Schlucker wie mich: Ich kann mit keinem amerikanischen Orchester arbeiten. Ich bin ja nicht Joanna Newsom. Ich wollte dann erst in Kanada aufnehmen, aber Mark Ronson hat mir die Prager Symphoniker empfohlen. Daraufhin habe ich meine Partitur eingepackt und bin nach Prag geflogen, und wir haben das dann dort zusammen eingespielt. Hat nur einen Tag gedauert. Acht Stunden, um genau zu sein. Die Symphoniker haben alles vom Blatt gespielt, und auch ich war bei meinen Parts gleich ziemlich gut.

Hast du auch dirigiert?

Nein, ich stand hinter dem Mischpult. Ich kann zwar dirigieren, und es macht mir auch großen Spaß. Aber schon wegen des Sprachunterschieds wäre das schwierig gewesen. In Prag sprechen ja alle nur tschechisch.

Am Ende ist Owen Pallett tot. Dann steht er auf und geht nach Hause. So einfach ist das.

Wie viel Postproduktion steckt denn in der neuen Platte? Da ist zum Beispiel dieser elektronisch-magnetische, fast Dubstep-artige Puls unter »Oh Heartland, Up Yours!«.

Diese Dinge habe ich alle vorher in Island aufgenommen, und das Orchester hat dann darüber gespielt. Ich habe die Orchester-Aufnahmen auch nicht eins zu eins übernommen, sondern das Ganze noch einmal klanglich differenziert und auseinandergezogen. Ansonsten hat man nämlich leicht das Gefühl, dass die ganze Musik durch einen Kompressor gelaufen ist, plattgebügelt, flachgequetscht. Ich wollte, dass es sich durchweg dekomprimiert anhört.

Als durchweg dekomprimiert könnte man wohl auch die Geschichte bezeichnen, die Pallett in seinen neuen Liedern erzählt. Wie schon die vorangegangene EP spielt auch »Heartland« in einem imaginären Königreich namens Spectrum, in welchem eine klandestin operierende Kaste von Klerikern gnadenlos über eine gebeutelte Landarbeiterschaft herrscht. Wenn die wackeren Bauern sich nicht gerade mal wieder einer Zwangsrekrutierung zu widersetzen versuchen, werden sie stattdessen von der ungebändigten Natur gequält oder wahlweise von wilden Tornados heimgesucht. Das Ganze ist nicht nur lyrisch allerliebst, bedeutungsschwanger und reichhaltig mit Begriffen aus der Automatentheorie und formalen Logik (»Konkatenation«, »Konsequentialität«) sowie der mittelalterlichen Kirchengeschichte (»Acolyten«) gespickt, sondern auch mehrfach auf einer vollwertig metafiktionalen Ebene gespiegelt. Die Hauptfiguren der Geschichte heißen Lewis und Owen, wobei Owen unschwer als das Alter Ego des Künstlers zu erkennen ist: Er ist der Geschichtenerzähler, der auch Lewis erschaffen hat, von diesem allerdings im vorletzten Song durch einen gezielten Doppelstich in die Augen gemeuchelt wird. Lewis möchte auf diese Weise zu einer autonomen, ambivalenten, nicht mehr eindeutig zu entziffernden Wesenheit aufsteigen.

Könnte man also sagen, dass das Erzähler-Ich in diesen Songs einen metanarrativ sublimierten Masochismus auslebt? »Andersherum«, korrigiert der nicht-fiktionale Owen, »es geht um die Faszination, die ich als Schöpfer auf das Objekt meiner Schöpfung ausübe. Lewis ist fasziniert von mir, und aus genau diesem Grund möchte er mich auch loswerden. In der Welt von Lewis bin ich die Gottheit, der Demiurg, und bevor er weiß, dass es ihn gibt, weiß er erst einmal nur, dass es mich gibt. Die Geschichte handelt davon, wie er sich seiner Existenz bewusst wird und dabei sein Verhalten mir gegüber verändert. Zunächst ist er ambivalent, dann unterwürfig, er betet mich an. Dann wird er aufmüpfig und geht schließlich zum Angriff über.« Am Ende ist Owen dann tot. Auch nicht gerade das, was man sich als Erzähler wünscht. »Den letzten Song«, stellt Pallett richtig, »hat Lewis selber geschrieben. Man kann darin hören, wie sich unsere beiden Stimmen miteinander vereinen.« Heißt das also, dass er an dieser Stelle reinkarniert? Ist Owen in seiner Welt dann eine Art Jesus? »Nö, ich stehe lediglich wieder auf. Die Platte ist aus. Ich gehe nach Hause. So einfach ist das.«

Final Fantasy *»Heartland«*
(Domino / Indigo) 22.01.10

PANTHA DU PRINCE

FORTSETZUNG DER ROMANTIK MIT DEN MITTELN VON TECHNO

Sein ganz eigener Sound-Entwurf zwischen Klangforschung und romantischer Motivik hat Hendrik Weber alias Pantha du Prince in der Welt der Clubs zum Star gemacht. Nun hat der Produzent sein neues Album »Black Noise« fertiggestellt. Statt auf seinem Stammlabel Dial erscheint es bei Rough Trade: Geoff Travis war ein so großer Fan des Vorgängers »This Bliss«, dass er Weber anbot, den Nachfolger zu veröffentlichen. Tatsächlich ist »Black Noise« ein großer Wurf. Auf dem Album verbinden sich hyperreale Glockensounds und das Schaben eines Schweizer Schuttbergs, der einst ein ganzes Dorf begrub, zu gespenstisch alpinem Eiskristalltechno.

TEXT: PHILIPP EKARDT UND JAN KEDVES **FOTOS:** DOMINIC DUPONT

Mit der Romantik und dem Techno ist es so eine Sache: Das streng funktionalistische Prinzip und die kalte Ästhetik des Sounds scheinen mit landläufigen Ideen von Romantik nur schwer vereinbar. In den Produzentenstudios dominiert heute dennoch Romantik, in Form von Maschinenliebe und Detroit-Sehnsucht. Um die alten Helden aus der großen Stadt der Industrieruinen ist ein gehöriger Kult entstanden, genauso um die groovenden Silberkistchen der Marke Roland. Gemeinsam bilden Mensch und Maschine eine kanonische Konstellation, auf die sich Technoproduzenten beziehen, und die sie nach Belieben sampeln und kopieren können, ohne als einfallslos zu gelten. Im Gegenteil: Je originalgetreuer heute eine Kevin-Saunderson- oder Mad-Mike-Emulation, desto höher angesehen ihr Erzeuger. Noch paradoxer wird es, wenn sich beschriebener Ahnenkult mit ungebrochener Wald- und Wiesenromantik verbindet. Beispiel Dominik Eulberg: Er posiert mit Jägerhut im deutschen Mischwald und nennt seine von Komplexität vollständig befreiten Tracks »Die Wildschweinsuhle« oder »Heimische Gefilde«.

Der Produzent Hendrik Weber, früher Bassist bei der Hamburger Band Stella, steht mit seinem verwegenen Pseudonym Pantha du Prince für einen romantischen Techno der völlig anderen Sorte. Weber sucht nicht die Blaue Blume in imaginierten postindustriellen Landstrichen, und auch in Heimatszenarien à la Eulberg verirrt er sich nicht. Seine Technostücke, die er selbst als für das »Setting Club« produzierte »abstrakte elektroakustische Musik« betrachtet, funktionieren, obwohl – oder gerade weil – sie die Funktionalitätsstandards des Techno häufig missachten. Statt etwa in Track- oder Song-Strukturen zu arbeiten, baut Weber seine Stücke aus bis zu sechs symphonisch ineinandergreifenden Motiven auf, er verwendet Sounds, deren Ursprung außerhalb des üblichen Techno-Referenzrahmens liegt, und er setzt Breaks nicht an gelernte Stellen, sondern platziert sie quer, sodass euphorisierende Vergemeinschaftungsreflexe nicht bedient werden. Schon sein vielgelobtes Album »This Bliss«, erschienen 2007 auf Dial, erweckte dabei den Eindruck von romantischem Konzeptualismus. Es enthielt mit »Saturn Strobe« einen melancholischen Klassik-Techno-Hybriden, den Weber erzeugte, indem er über einer Bassdrum solange die Hallfahnen eines Stücks des zeitgenössischen britischen Komponisten Howard Skempton übereinanderschichtete, bis in dem Track nicht mehr das BBC Symphony Orchestra zu hören war (von dem die Samplevorlage stammte), sondern nur noch dessen ›Geist‹. Die kulturhistorische Phase der Romantik habe ihn tatsächlich durch und durch erschüttert, bestätigt Weber: »Entgrenzung, Weite, Sehnsucht: An diesen Motiven werde ich mich wohl immer abarbeiten. Es geht mir aber auch um einen Bruch mit der plattitüdenhaften Romantik-Auffassung, die gemeinhin herrscht. Ich will in meiner Musik Zerklüftungen sichtbar machen, Paradoxien herausarbeiten, nicht einer Volkstümlichkeit verfallen.«

Zur Erinnerung: In der kulturgeschichtlichen Epoche der Romantik – etwa zwischen 1800 und 1840 – begann man in Deutschland, später auch in England und Frankreich, sich für eine Öffnung der vorher geschlossenen klassizistischen Form zu begeistern. Sie vollzog sich über unendliche Verdopplung und Reflexionen. In der romantischen Literatur und Kunst beginnt man zu dieser Zeit, Figuren in Doppelgängern und wandernden Schatten zu spiegeln. Ornamente umspielen das Kunstwerk und verwischen seine Umgrenzung. Die Himmel auf Landschaftsgemälden – am berühmtesten die von Caspar David Friedrich – reißen auf in ungekannte Weiten. Paradoxe Existenzen wie Geister und Gespenster werden geliebt, gerade weil sie in unentschiedenen Zuständen – sind sie eingebildet oder tatsächlicher Spuk? – verharren. Solche Ambivalenzen werden nicht aufgelöst. Sie sind Bestandteil der romantischen Ästhetik, die zwischen Naturbetrachtung und hyperartifziellen Konstrukten schwankt.

Hört man Hendrik Weber über seine Methoden der Klanggewinnung reden, fühlt man

sich an solche Konzepte stark erinnert. So erzählt der Sohn aus einem hochmusikalischen Kasseler Elternhaus (Mutter: Klavierlehrerin, Vater: Chorsänger und Cellist), zur Soundgewinnung für sein neues Album »Black Noise« sei er mit zwei Musikerfreunden, Stephan Abry und Joachim Schütz, ins Zürcher Oberland gefahren, um sich dort in einem Haus einzuquartieren, das am Rande eines Schuttbergs steht, der 1816 ein komplettes Dorf unter sich begrub. Auf Expeditionen in die Natur hätten sie ihre Field Recorder angeschaltet und auf die Magie des Moments gewartet; oder die Magie selbst herbeigeführt, etwa, indem sie sich mit einer mitgebrachten E-Gitarre in den Wald stellten, die Saiten mit einem sogenannten E-Bow elektromagnetisch in Schwingung brachten und den so erzeugten im Wald stehenden Ton aufnahmen. Weber spricht im Zusammengang mit diesem Versuchsaufbau von »mehrfachen Faltungen von Zeichen, die sich irgendwann in Klang verlieren« – in fiesem Klopfen, in unbändigem Dröhnen, in wilden Frequenzspektren. Um aber nicht als Folktronic-Fetischist missverstanden zu werden, der seinen Platten ein Handbuch zu Quellen und exakter Bedeutung seiner Sounds beilegt, betont Weber auch, die im Berg eingefangenen Klänge hätten ihm nur als Rohmaterial gedient. Für ihre Verwendung im Clubkontext hätten sie »viel zu sehr auf der Naturseite« gestanden. In seinem Studio in Berlin zog er sie in sein Physical-Modeling-Programm, um sie zu morphen, zu shapen und zu modellieren. »Die Idee hinter diesem Prozess war, dass zwar jeder Klang, der auf dem Album zu hören ist, seine eigene Geschichte haben soll«, sagt Weber, und hier ist er ganz an Form und Material arbeitender Künstler: »Ich wollte die Klänge aber nicht roh belassen. Ich wollte sozusagen ihren Ursprung für den Club digital konservieren – und sie gleichzeitig in Künstlichkeit überführen.«

Hört man nun das fantastisch gelungene Album »Black Noise«, gewinnen Webers Ausführungen sofort an Anschaulichkeit. Selten hat man Techno gehört, der die technologischen Aspekte seines Klangbilds so stark transzendiert, ohne dabei in Esoterik anzukommen. Das Album enthält klirrenden, von feinen Glöckchensounds zum Funkeln gebrachten und zugleich von düster-grollenden Bassmassiven durchfurchten Eiskristalltechno, der unter einen sternenklaren Himmel auf einem Alpengletscher genauso gut passt wie auf den Berghain-Floor. Die Gratwanderung zwischen alpinem Panorama und virtuellem Sounddesign gelingt, ganz besonders bei dem Stück »Stick to My Side«, in dem sich die Geräusche aufeinander schabender Steine zu einem Sound verbinden, der mit der Faszination der historischen Romantik für geologische Formationen und tektonische Dynamiken korrespondiert, wie man sie in den alpinen Gemälden Friedrichs oder den Berggedichten eines John Keats findet. Faszinierte an diesen Sujets damals, dass sie Zeitverhältnisse weit jenseits der Beobachtungsspanne eines Menschenlebens freilegten, so abstrahiert Weber sie nun zu Elementen seiner die Zeit dehnenden Stücke, die gerade nicht auf irgendeinen ›Natur-Ursprung‹ zurückführen. Stattdessen entfaltet seine abstrakte elektronische Clubmusik eine Suggestionskraft, sodass man tatsächlich meint: Ja, so könnte man zum Klang von Felsen tanzen, wenn die Zeitskalen andere wären und wenn Gebirge sich zu klopfendem Puls auftäten. Man hört hier die Fortsetzung der Romantik mit den Mitteln von Techno. Auch, dass auf »Stick to My Side« zum ersten Mal im Pantha-du-Prince-Kosmos Gesang zu hören ist, fügt sich gut: Noah Lennox alias Panda Bear von Animal Collective klingt in dem Stück nicht mehr wie ein Beach Boy, sondern wie ein melancholischer Schlittengeist, dessen Lied nachts über den Gletscher weht.

SO KÖNNTE MAN ZUM KLANG VON FELSEN TANZEN, WENN DIE ZEITSKALEN ANDERE WÄREN

Kraft seines Titels bietet »Black Noise« auch noch eine ganz andere Erzählung: die des ominösen ›Schwarzen Rauschens‹, das – als unheilvoller Bruders des ›Weißen Rauschens‹ – unterhalb des Frequenzbereichs des menschlichen Ohres von Erdverschiebungen und nahenden Fluten kündet und die Tierwelt vor Unheil warnt, während der Mensch von Lawinen überrollt oder von Erdbeben verschluckt wird. Ins romantische Bild passt das perfekt. Außerdem bringt Weber auf »Black Noise« noch zwei eher unvermutete Motive der historischen Romantik gegeneinander in Stellung: den zweifelhaften Nationenbegriff und die Ironie. Während in der romantischen Epoche aus den Staaten Europas sich abkapselnde ›Völker‹ mit ›Heimat‹ wurden, zogen im romantischen Kunstwerk ironische Doppeldeutigkeiten ein. Ein Blick auf das Cover von »Black Noise« genügt und beide Themen sind präsent: Weber hat dort ein Ölbild des Malers G. Soller appropriiert, es zeigt den Königssee im Berchtesgadener Land, mit Kirche am Ufer, einsamem Paddlerpärchen auf dem Wasserspiegel und dem Watzmann im Hintergrund. Weite, Spiegelmotiv, Religion, deutsches Nationalheiligtum: alles dabei, was die Romantik an Sujets bietet. Die Ironie interveniert jedoch im Detail am oberen Rand des Bildes. Hendrik Weber grinst: »Im Grunde zeige ich auf dem Cover die Entmannung der deutschen Nation – dadurch, dass ich dem Watzmann die Spitzen abgeschnitten habe«.

Pantha du Prince *»Black Noise« (Rough Trade / Beggars / Indigo) 05.02.10*

http://www.spex.de/

HÖREN

Das Spex-Mixtape auf ByteFM, alle vier Wochen, Freitags ab 17 Uhr – moderiert und live auf www.byte.fm oder komfortabel über den Player auf www.spex.de. Am 18. Dezember blickt Online-Redakteur Walter W. Wacht auf die besten Songs des Jahres 2009 der Spex-Redaktion zurück, am 15. Januar stellt er in einem Schwerpunkt die Künstler des »Spex Live«-Abends in Hamburg vor.

REMIXEN

Spex-Leser können den Klassiker »Dalí« des französischen Electro-Pioniers Bernard Fevre remixen. Noch bis zum 31. Dezember 2009 winkt den besten Bearbeitungen neben Ruhm, Tantiemen und Ehre eine Veröffentlichung auf dem britischen Label Lo Recordings. Weitere Informationen zum Wettbewerb sowie zum Download der einzelnen Spuren von »Dalí« auf spex.de/fevremix.

DENKEN

Neue Blogs auf Spex.de: Der britische Fotograf Kevin Cummins präsentiert in »Arca« Archivfotos von u.a. Morrissey, Patti Smith, Bob Marley, oder Björk, dazu gibt er Auskunft über die jeweilige Geschichte hinter den einzelnen Fotografien. In »Dear Me, Scott King« zeigt der Künstler Scott King alte und neue Arbeiten bzw. Texte und erläutert in Interviews seine Motive und Gedanken. Auf »Recording Companies« befragt Martin Hossbach, Chef vom Dienst der Spex, jede Woche eine Plattenfirma (beziehungsweise deren Betreiber) wie Royalbunker, Southern Lord oder Rough Trade nach dem Namen ihres Labels und dessen Geschichte. Schon jetzt ein Klassiker: Chefredakteur Max Dax erzählt in »Dissonanz« die Geschichten des Stadtfuchses von Berlin und des stets getriebenen V2 Schneider.

BLÄTTERN

Eine Ausgabe verpasst? Artikel, Interview oder Rezensionen online nachschlagen? Kein Problem: Backissues gibt es auch in Gänze zum Nachblättern. Ältere Ausgaben von Spex kostenlos als E-Paper lesen, Artikel nach Stichworten durchsuchen, im Layout ausdrucken oder auf dem eigenen Blog einbinden. Das wachsende Archiv auf spex.de/ausgaben.

DIE SPEX: JETZT AUCH IM NETZ

www.spex.de
www.twitter.com/spex
www.facebook.com/spexredaktion
www.soundcloud.com/spex

VORSPIEL FÜR: *RYUICHI SAKAMOTO*

»...›SUKIYAKI‹ IST JAPANISCH FÜR EINTOPFGERICHT.«

Kaum ein anderer Musiker bewegt sich so selbstverständlich zwischen den Welten der Klassik und des Pop wie er: Ryuichi Sakamoto, geboren 1952 in Tokio, trug Japan Ende der siebziger Jahre mit dem Yellow Magic Orchestra unauslöschlich auf der Landkarte des Electro ein, es folgten Filmmusiken für Bernardo Bertolucci und Pedro Almodóvar. Auf seinem neuen Album »Playing the Piano« präsentiert der 57-Jährige nun Klavierarrangements seiner größten Erfolge – und stellte bei seinen Europakonzerten im Oktober und November einen zweiten Flügel neben sein Instrument. Nicht um Eindruck zu schinden, sondern aus Gründen der Resonanz. Zum Vorspiel treffen wir den Komponisten einen Tag vor Tourstart in Berlin. Auf einem nüchtern gestalteten Designsofa, mit einer Tasse Kaffee in den Händen, wirkt Sakamoto rundum ausgeglichen.

INTERVIEW: BJÖRN GOTTSTEIN **MUSIKAUSWAHL:** BJÖRN GOTTSTEIN UND MARTIN HOSSBACH **FOTOS:** NORMAN KONRAD

Yellow Magic Orchestra

»Computer Game«

(von der 12-Inch »Computer Game«, Horizon Records & Tapes, 1979)

»Computer Game« ist das allererste Stück, das wir 1978 als Yellow Magic Orchestra aufgenommen haben. Unsere Frühphase. Das Stück wurde ursprünglich von Martin Denny geschrieben, einem amerikanischen Jazzpianisten, der in den fünfziger Jahren Lounge-Musik und Exotica miterfunden hatte. Denny war unter anderem von Hawaii und der Tiki-Kultur beeinflusst, aber auch von japanischer Musik. Das Stück hieß im Original »Firecracker« – eine Exotika-Nummer mit asiatischem Flair. Wir fanden damals, dass es sich bestens eigne, um uns als Gruppe darzustellen – auch wenn es gar nicht von uns war.

»Computer Game« wurde kein Hit, aber es ist doch ein Stück mit einer gewissen Geschichtsträchtigkeit.

Genau, denn wir schafften es damit in die Black Charts im Süden der USA. Darauf waren wir sehr stolz. »Computer Game« ist ja mit seinen Electrobeats auch tatsächlich so etwas wie ein R&B-Track. Wir liebten damals R&B und ich bin auch heute noch ein Fan von Black Music. Vor kurzem hat Beyoncé eine kurze Passage, kaum mehr als einen Takt, aus »Computer Love« für eines ihrer Lieder gesampelt. Auch das hat uns gefreut.

Das Yellow Magic Orchestra wurde, dem Konzept und seiner Anmutung nach, immer wieder mit Kraftwerk verglichen. Sehen Sie Ähnlichkeiten?

Sicher. Wir wollten Regeln brechen, die Codes missachten, die typischen Formen der Popmusik unterminieren. Wir wollten Pop dekonstruieren, sein Gesicht verändern. Das wollten Kraftwerk auch. Insofern ist diese Beobachtung korrekt. Aber wir sind dann doch einen anderen Weg gegangen als Kraftwerk. Vielleicht könnte man sagen: Wir waren humorvoller. Wir haben Bilder unterschiedlicher Herkunft aufgegriffen und aufeinander prallen lassen, wir haben uns über Popkultur lustig gemacht, über die Klischees des Japanischen, über alles. Kraftwerk ist wahrscheinlich das originellere, einzigartigere, aber auch das ernstere Projekt.

Seit einigen Jahren gibt es das Yellow Magic Orchestra wieder. Das Projekt liegt Ihnen noch immer am Herzen?

Absolut. Seit fünf Jahren treten wir ein bis zwei Mal im Jahr zusammen auf. Wir haben inzwischen sogar damit begonnen, neue Stücke im Studio aufzunehmen, auch wenn wir noch nicht genug Material für ein ganzes Album beisammen haben. Es ist seltsam: Wir haben uns damals, 1984, nach nur fünf Jahren getrennt. Wie so oft in einem Bandzusammenhang ging es dabei in erster Linie um Egoprobleme. Wir waren jung und naiv. Zwanzig Jahre später sieht das natürlich anders aus. Für mich gab es vor allem einen Grund, die Zusammenarbeit wieder aufzunehmen: Haruomi Hosono und Yukihiro Takahashi gehören immer noch zu den besten Musikern Japans. Es macht einfach unglaublichen Spaß, mit ihnen zu spielen. Beide – Hosono als Bassist und Takahashi als Schlagzeuger – sind noch immer auf der Suche nach

etwas, ich möchte fast sagen: nach der Zukunft der Musik. Wir schauen nie zurück. Wir sind immer noch voller Neugier, geradezu süchtig nach Neuem, und das, obwohl wir mittlerweile fast sechzig Jahre alt sind. Auch das ist anders als bei Kraftwerk.

Was meinen Sie damit?

Verstehen Sie mich bitte nicht falsch: Ich schätze und respektiere diese Band sehr. Aber Kraftwerk sind auch deshalb einzigartig, weil sie ein und dasselbe immer und immer wieder wiederholen. Ich weiß, dass es auch eine Kunst ist, sich zu limitieren und derart auf ein Repertoire festzulegen. Es bedeutet, dass man sich seiner Sache sehr sicher ist. (lacht)

Ryuichi Sakamoto

»Merry Christmas, Mr. Lawrence«

(aus dem Album »Playing the Piano«, Universal Music, 2009)

Warum spielen Sie auf Ihrem neuen Album Ihre berühmte Filmmusik für Nagisa Oshimas »Merry Christmas, Mr. Lawrence« rein akustisch auf dem Klavier?

Meine Musik auf dem Klavier zu spielen, ist fester Bestandteil meines Lebens und auch meiner Konzerte, seit ich 1983 eine Platte veröffentlichte, die ich fast ausschließlich am Klavier realisiert hatte. Das war unmittelbar nach der Arbeit an dem Soundtrack zu »Merry Christmas, Mr. Lawrence«. Ich schrieb damals die ursprüngliche Filmpartitur für Klavier um, man könnte sagen, ich bereinigte und skelettierte die Originale. Aber natürlich spiele ich Themen aus meinen Soundtracks wie dieses nur auf der Bühne und nicht zu Hause für mich selbst.

Was spielen Sie zu Hause?

Na ja, da spiele ich schon Klavier, aber eben nicht solche Stücke. Wenn ich alleine und nur für mich Klavier spiele, improvisiere ich meist, und dabei entsteht dann intime, meditative Musik. Das ist seit einigen Jahren mein Stil.

Entstehen Ihre Stücke immer aus einer solchen Improvisation heraus?

Ja und nein. Wenn ich improvisiere, tauchen häufig unvermittelt die Spuren eines Songs auf – Motive, Gesten, Themen –, die sich mitunter weiterentwickeln und aus denen dann ein eigenes Stück werden kann. Aber dass ich mich mit Bleistift und Notenpapier an den Tisch setze, um zu komponieren, kommt auch mal vor.

Sehen Sie sich denn inzwischen als klassischen Pianisten, in dem Sinne, dass Sie nach Virtuosität streben, ihren Anschlag verfeinern und all solche Dinge?

Nein. Ich benutze das Klavier, weil es mir seit meiner Kindheit vertraut ist. Das ist der einzige Grund. Ich hatte aber nie den Ehrgeiz, ein Virtuose zu sein, auch wenn ich große Pianisten wie Glenn Gould oder Arturo Benedetti Michelangeli sehr bewundere. Aber ich selbst habe die Klavierstunde immer geschwänzt. Und deswegen bin ich eben kein guter Pianist geworden.

Kyu Sakamato

»Sukiyaki«

(von der 7-Inch »Sukiyaki (Ue O Muite Aruko)«, His Master's Voice, 1963)

Zunächst einmal muss ich sagen: Ich mag dieses Stück. Es ist ein gut geschriebener Popsong, schön gesungen und fantastisch produziert. Ich habe das Stück häufig als Kind gehört, der Sänger, Kyu Sakamoto, war in Japan ein Superstar. Nicht nur dort: In den USA war »Sukiyaki« Wochen und Monate lang die Nummer eins der Billboard-Charts. Und das, obwohl die Menschen in den USA nicht einmal den Text verstanden, denn es wurde ja auf Japanisch gesungen.

Worum geht es denn in dem Stück? Tatsächlich um Essen?

Nein, es ist ein Liebeslied. »Sukiyaki« ist nur ein Fantasietitel für den westlichen Markt. »Sukiyaki« ist Japanisch für Eintopfgericht – mit dem Inhalt des Stücks hat das gar nichts zu tun. Aber wie gesagt: monatelang die Nummer eins in den USA! In den fünfziger und sechziger Jahren war so etwas noch möglich. Manchmal beherrschte ein Stück damals die Charts ein ganzes Jahr lang. Heute wäre es ein Wunder, wenn eine Single mehrere Wochen auf Platz eins stünde.

Erinnern Sie sich daran, wann Sie »Sukiyaki« zum ersten Mal hörten?

Nein. Aber ich erinnere mich noch genau an den Tag, als Kyu Sakamoto bei einem Flugzeugabsturz ums Leben kam. Das war im August 1985. Viele meiner Freunde in den USA hörten nur, dass ein japanischer Musiker mit dem Namen Sakamoto gestorben sei, und dachten, das sei ich.

Anonymus

»Yaegoromo«

(aus der Compilation »Sankyoku – Japanese Traditional Music«, King Records, 1990)

Haben Sie sich je mit der traditionellen Musik Japans befasst?

Nur wenig. Und zwar im Rahmen meiner musikethnologischen Studien an der Universität. Dort habe ich mich mit traditioneller japanischer Musik im Grunde nicht anders beschäftigt als mit afrikanischer und südamerikanischer Musik. Denn in Japan war es ähnlich wie in Deutschland: Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden Tokio und andere japanische Städte vollkommen amerikanisiert. Traditionelle Musik war, als ich in Tokio aufwuchs, nirgends zu hören. Sie schien einfach nicht zu existieren, außer vielleicht einmal im Jahr im Rahmen eines festlichen Akts an Neujahr. Heute kann es einem schon mal passieren, dass man solche Musik als Hintergrundbeschallung hört, wenn man in einem japanischen Restaurant isst. Das war es dann aber auch schon. Entsprechend habe ich erst recht spät angefangen, mich für traditionelle Musik zu interessieren.

Darin gleicht Ihre Biografie der vieler japanischer Komponisten, die mit westlicher Musik aufwuchsen, ein westliches Instrument lernten und in Europa Komposition studierten. Erst spät fingen sie damit an, sich mit ihrer kulturellen Identität zu beschäftigen und sich Instrumenten wie der Koto und der Shô zu öffnen. Die Biografie Toru Takemitsus ist in dieser Hinsicht beispielhaft.

Sie haben Recht. Seit Japan vor 140 Jahren erstmals diplomatische Beziehungen mit der Außenwelt aufnahm, ist das Ausmaß der Verwestlichung in unserem Land überwältigend. Wir haben den Verlust der eigenen Identität gleich zweimal erlitten, einmal Mitte des 19. Jahrhunderts, als Japan seinen technischen Rückschritt aufarbeitete, und dann ein zwei-

tes Mal nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges. Alles, was japanisch war, galt damals als schlecht. Nicht nur traditionelle Musik war tabu, auch Tempel und Schreine wurden zerstört. Mutwillig. Komponisten wie Takemitsu und ich haben westliche Musik studiert. Japanische Musik kam in unserer Ausbildung nicht vor. Heute versuche ich diese Wissenslücke so gut es geht aufzuarbeiten, aber ich interessiere mich nicht so sehr für die japanische Kammermusik Sankyoku, sondern mehr für die Musik des Nô-Theaters oder Gagaku, die alte höfische Musik Japans. Am Ende holt mich die Tradition also doch noch ein.

Welche europäischen Komponisten schätzen Sie am meisten?

Ich sage immer: Bach und Debussy. Das sind die zwei wirklich großen Einflüsse, nicht nur auf mich, sondern allgemein auf die Entwicklung der Musik. Als ich jung war, 15 oder 16 vielleicht, war ich felsenfest davon überzeugt, dass ich Debussys Reinkarnation sei.

Ließ sich diese Verbindung nachweisen?

Leider ließ sie sich nicht nachweisen. Aber meine Überzeugung ging so weit, dass ich mir sogar Debussys Unterschrift aneignete.

Alva Noto & Ryuichi Sakamoto

»Duoon«

(aus dem Album »Vrioon«, Raster Noton, 2002)

Sie haben mit Carsten Nicolai mittlerweile drei CDs veröffentlicht. Wie kam es dazu?

Wir haben uns einfach angefreundet. Wenn einer Kooperation keine Freundschaft zugrunde liegt, fällt mir so etwas sehr schwer. Ich habe Carsten in Tokio kennen gelernt. Der Musiker Ryoichi Ikeda, der mit Carsten schon einige Platten veröffentlicht hat, stellte uns einander vor. Ich mochte Carsten gleich, und wir haben dann viel Zeit miteinander verbracht – in Tokio, dann in New York, in Berlin, sogar in Rom. Diese Treffen waren für mich sehr inspirierend. Das Gleiche gilt übrigens für meine Zusammenarbeiten mit Musikern wie Christian Fennesz, David Byrne oder Arto Lindsay. Auch mit ihnen kooperierte ich erst zu einem Zeitpunkt, als wir uns schon gut kannten und klar war, dass wir ein tief empfundenes musikalisches Interesse teilen.

Das heißt dann also, dass Sie auch mit Iggy Pop gut befreundet sind?

Nein, die Zusammenarbeit mit Iggy Pop war etwas anderes. Als ich mit ihm 1987 für mein Album »Neo Geo« den Song »Risky« einspielte, war Iggy ein bisschen auf Krawall aus. Er wollte einfach das Musikgeschäft aufmischen. Da kam ich mit meinen kühl produzierten Synthesizer-Popsongs gerade recht, denn die Stimme eines Punksängers in solch einem Ambiente – das war in den Ohren vieler Hörer damals doch irritierend anders.

Ihre Kooperationen mit Carsten Nicolai sind aus einem ähnlichen Grund erstaunlich: Der Horizont, der sich zwischen ihren Klangsprachen auftut, ist geradezu unermesslich. Carsten Nicolai pflegt einen reduktionistischen, elektronischen, von Techno und den Naturwissenschaften geprägten Sound. Sie spielen Klavier mit einem zurückhaltenden, aber durchaus expressiven Gestus.

Genau um diese Kluft ging es mir. Ich dachte, es müsste einfach etwas Seltsames und Einzigartiges geschehen, wenn wir gemeinsam Musik machen. Aus diesem Grund habe ich diese Kooperation angeregt. Ich improvisierte auf dem Klavier und schickte Carsten die Aufnahmen. Er sollte damit anstellen, was auch immer er wollte. Aber auf der ersten CD rührte er meine Aufnahmen dann kaum an. Er hatte offenbar einen enormen Respekt und ergänzte meine Aufnahmen nur um seine Klänge – sehr behutsam und liebevoll. Aber beim nächsten Mal hat er dann angefangen, die Aufnahmen zu editieren und zu manipulieren.

Und damit hatten Sie kein Problem?

Im Gegenteil. Ich hätte mir gewünscht, er hätte früher damit angefangen.

Ryuichi Sakamoto

»Ice«

(aus dem Album »Out of Noise«, Universal, 2009)

Während Sie auf Ihrem Album »Playing the Piano« klassisch Klavier spielen, nutzen Sie auf dem parallel erschienenen Bonus-Album »Out of Noise« auch experimentelle, entlegene Techniken. Sie spielen zum Beispiel im Inneren des Klaviers, oder es ist ein Gamben-Ensemble zu hören. Wie kam es dazu?

Wissen Sie, ich habe festgestellt, dass ich mich mit der Zeit immer weniger für Tonhöhen und Tempi interessiere, also für das, was wir gemeinhin eine Melodie nennen. Ich konzentriere mich stattdessen voll und ganz auf die Resonanz. Und diese experimentellen Techniken, wie Sie sie nennen, eröffnen mir neue Klangräume. Man könnte sagen: Es ist eine andere Form der Meditation, bei der man in den Klang eintaucht und sich in seinem Inneren verliert. Diese Erfahrung ist es, was mich zurzeit bewegt und umtreibt. Bei meiner aktuellen Tour stehen deswegen zwei Flügel auf der Bühne. Der zweite Flügel ist ein bloßer Resonanzflügel. Ich spiele nicht darauf. Er steht nur da und reagiert auf meine Musik, indem er vibriert. Das ist wunderschön.

Ryuichi Sakamoto *»Playing the Piano«*
(Decca / Universal) 09.10.09

KLANGBAD 2010

Cluster

Das neue Studio Album ›Qua‹ von Dieter Moebius und Hans Joachim Roedelius.

VÖ: 22. Januar 2010
Klangbad 45CD
Special Vinyl Edition coming soon!

Christy & Emily

Das Duo aus Brooklyn mit ihrem dritten Album ›No Rest‹.

Release Tour: 7.–22. Februar 2010

VÖ: Februar 2010
Klangbad 42CD

FM Einheit + Irmler

›No Apologies‹. Zwei lärmende Urgesteine experimenteller Musik.

Limited Vinyl Edition + exklusive Tracks als Download.

Klangbad 44LP
Ab jetzt in unserem Shop, ab 8. Januar 2010 im Handel.

Bald bei KLANGBAD:
FAUST – Klangbad 46Doppel-CD/-LP
NUFA – Klangbad 47CD/LP
BOB RUTMAN – Klangbad 48CD

KLANGBADFESTIVAL:
6.–8. August 2010

Alle Klangbadprodukte, Sonderangebote und mehr in unserem Shop auf

www.klangbad.de

klangb

SPEX-GESPRÄCH: *MASSIVE ATTACK*

»... anschließend haben wir das Album gelöscht.«

Sie liefen Gefahr, zu einer Supergroup zu werden, auf die sich alle einigen können – und daran zu ersticken. Also ließ sich Robert »3D« Del Naja, der Gründer und zuletzt alleinige Lenker der Band, acht Jahre Zeit, löschte ein bereits komplett eingespieltes Massive-Attack-Album und hieß seinen alten Mitstreiter Grantley »Daddy G« Marshall wieder in der Band willkommen. Mit »Heligoland« wärmen Massive Attack ihren auf »100th Window« auf Eiseskälte heruntergefahrenen Sound wieder spürbar auf. Warm ist auch die Umarmung, als sich Mark Stewart und Del Naja im Berliner Tempodrom wiedersehen. »How do you get the cheese from the bear in the woods?«, fragt Stewart zur Begrüßung. Und als Del Naja verdutzt guckt, feuert Stewart die Pointe ab: »C'mon, bear!«

INTERVIEW: MAX DAX UND MARK STEWART **FOTO:** OLIVER SCHULTZ-BERNDT

Mark Stewart: Robert, du bist Mastermind und Art Director bei Massive Attack – was sagt uns das Cover zu »Heligoland«?

Die letzten Alben »Mezzanine«, »100th Window« und »Collected« habe ich gemeinsam mit dem Fotografen Nick Knight realisiert. Für mich bilden die Alben eine Trilogie, deshalb war uns Wiedererkennbarkeit wichtig. »Heligoland« hat hingegen ein gemaltes Cover. Es zeigt das Gesicht eines ›Minstrels‹, doch man erkennt nicht, ob es sich um einen Schwarzen handelt, der sich nur in ›Blackface‹-Manier überschminkt hat, oder ob es tatsächlich ein Weißer ist, der in der Minstrel-Tradition der Medicine Shows als Schwarzer posiert. Ich wollte, dass das Cover uneindeutig ist und zugleich auf eine uralte Tradition verweist, die eng mit der Segregation und dem anschließenden Kampf um Bürgerrechte in den USA verknüpft ist.

Max Dax: Ist auch die Musik auf »Heligoland« in diesem Sinne uneindeutig?

Auf alle Fälle betrachten wir das Albumformat nicht mehr als das alleingültige Format, um Musik zu veröffentlichen. Wir haben zehn Songs für das Album ausgewählt und acht weitere, die wir nach und nach digital veröffentlichen werden. Dies ist ebenfalls ein Rückgriff auf die Zeit der Minstrel-Shows: Damals wurde Musik noch in Form von Singles mit 78rpm veröffentlicht. Waren genug Singles eines bestimmten Künstlers erfolgreich, wurden sie ein zweites Mal veröffentlicht, diesmal als Album – sechs Singles, gebunden zu einem Buch, zu einem ›Album‹.

Stewart: Bedauerst du das Ende des Musikalbums als künstlerisches Format?

Nein – von mir aus könnte ich nur noch in einem kontinuierlichen Schaffensprozess einzelne Songs veröffentlichen. Die Kids hören sich Musik heutzutage nur noch über Playlists auf ihrem Telefon oder in ihrem iPod an. Noch bevor wir uns in Bristol als The Wild Bunch zu einem Soundsystem zusammengeschlossen hatten, kopierten wir uns die wildesten Mixtapes zusammen. Als wir mit dem DJing begannen, mischten wir live vor Publikum Musik. Und als wir als Band Musik zu machen begannen, bedienten wir uns diverser Samples, auf denen wir unsere Grooves aufbauten. Die Idee, an die Stelle des Albums eine endlos lange Liste von Songs zu setzen, ist uns also alles andere als fremd. Dass man Massive Attack im Laufe der Jahre als ›Album-Band‹ wahrgenommen hat, lag in der Natur des Musikgeschäfts. Wir selbst haben uns allerdings nie so wahrgenommen.

Stewart: Der Aspekt Zeit spielt heute eine ganz andere Rolle. Man kann als Musiker viel unmittelbarer veröffentlichen, man ist nicht mehr an den Rhythmus von Verwertungszyklen gebunden.

Genau. Das ist sehr entspannend und befreiend. Andererseits haben sich die Informationsflüsse heute wahnsinnig beschleunigt. Bei unseren Konzerten lassen wir über die

LED-Elemente, auf denen unsere Lightshow basiert, unablässig Textbänder mit tagesaktuellen Nachrichten laufen. Diese kombinieren wir mit Meldungen über politische Verfolgung, mit Kriegsberichterstattung und Statistiken. Wir wollen so Informationen über Fälle von Folter und Bürgerrechtsverletzungen weitergeben, die wir zuvor im Internet recherchieren. Es geht um tägliche Updates. Das entspricht der Art, wie wir heutzutage Informationen verarbeiten.

Stewart: Als wir uns das letzte Mal in Bristol trafen, erwähntest du all die Regisseure, die ihr beauftragt habt, Kurzfilme zu den neuen Songs auf »Heligoland« zu drehen. Was hat es mit diesem Projekt auf sich?

Zuletzt haben wir 100.000 Pfund für das Video zu »Live With Me« ausgegeben. Es sollte zunächst 50.000 Pfund kosten, dann verteuerte sich die Produktion auf 70.000, schließlich auf 100.000. Das war vor drei Jahren. Jonathan Glazer drehte das Video. Es war wundervoll. Aber woher heute so viel Geld für ein Video nehmen? Das steht in keinem Verhältnis mehr. Die Leute gucken sich heutzutage alles auf YouTube an. Wir haben daher zehn Regisseure gefragt, ob sie bereit wären, für jeweils 5.000 Pfund ein Video zu realisieren. Wir haben ihnen keine Vorgaben gemacht, einfach abgewartet, was passiert. Jonathan Glazer ist einer von ihnen.

Stewart: Du und die Band tauchen in den Videos gar nicht mehr auf.

Nein, wozu auch? Wir sind auch ohne unser Zutun omnipräsent. Jeder filmt unsere Konzerte. Wenn wir von der Bühne in den Zuschauerraum blicken, sehen wir nur Kameras und Handys. Es gibt Konzertbesucher, die laden die soeben gedrehten Clips noch während des Konzertes auf YouTube. Hunderttausendfach kann man im Internet Clips finden, in denen wir als Band zu sehen sind. Da müssen wir nicht auch noch in unseren eigenen Videos auftauchen.

Dax: Hätte es dich als Art Director gereizt, selbst eines dieser zehn Videos für 5.000 Pfund zu drehen?

Ja, sicher. Meine Ideen sind aber oft durchgeknallt und somit eher schwer zu realisieren. Abgesehen davon habe ich gerade sowieso zu viel anderes zu tun. Im Herbst waren wir drei Monate auf Tournee, und im Januar geht alles wieder von vorne los. Die Tournee geht weiter, und das Album erscheint. Wir hätten uns ohne ein neues Album, das es zu verkaufen gilt, nicht den Stress einer Tournee antun müssen. Andererseits muss man unberechenbar bleiben. Würden wir auf solche antizyklischen Aktionen verzichten, liefen wir Gefahr, zu viel Routine zu entwickeln. Noch krasser war es 2008: Da sind wir auch im Vorfeld einer Veröffentlichung auf Tour gegangen – und haben dann das ganze Album verworfen und gelöscht.

Stewart: Du meinst, ihr habt Konzerte gegeben, die Songs vom neuen Album gespielt – und anschließend alles gelöscht?

Genau das meine ich. Ein ganzes, fertig produziertes Album von Massive Attack. Es ist schmerzhaft, wenn man erkennt, dass man sich verrannt hat. Aber andererseits ist es immer noch besser, es zu erkennen – als es zu veröffentlichen und sich anschließend zu fragen, was man da eigentlich für einen Mist produziert hat. Na ja, so standen wir dann jedenfalls wieder mit leeren Händen da. Und dann sind wir zu Damon Albarn gefahren und haben dort die neuen Tracks aufgenommen, aus denen wir jetzt »Heligoland« und die digitalen Tracks schöpfen. Diese neue Musik hat eine ganz andere Stimmung und Energie.

Stewart: Das ist natürlich die alte Punk-Herangehensweise: Drei oder vier Jahre lang arbeitet man an etwas, und dann verwirft man es einfach, weil man merkt, dass etwas nicht stimmt. Ich habe Respekt vor einer solchen Radikalität im Umgang mit dem eigenen Schaffen. Die meisten Künstler würden so etwas nie tun, weil sie sich dem Umstand verpflichtet fühlen, dass sie Geld und Zeit investiert haben.

Ich würde mich als glücklichen Menschen bezeichnen, weil ich nur vor mir selbst Rechenschaft ablegen muss, vor niemandem sonst. Natürlich bedeutet ein solches Vorgehen auch, dass man sich keine Freunde in der Plattenindustrie macht. Manchmal wird der Druck sehr groß. Aber wenn man einmal herausbekommen hat, dass die Plattenfirmen gar keine andere Wahl haben, als abzuwarten, bis dein Album fertig ist, lernt man mit dem Druck umzugehen.

Dax: Ging es der gesamten Band so?

Wir waren alle nicht mit den Aufnahmen zufrieden. Ich habe in den letzten acht Jahren viel Filmmusik gemacht. Das Komponieren ist ein funktionaler Prozess. Die Songs des gelöschten Albums erinnerten mich an das Generische der Filmmusiken.

Dax: Wie gefiel dir der Film »Gomorrha«, für den du Musik beigesteuert hast? Immerhin stammt dein Vater aus Neapel, du hast einen persönlichen Bezug zu der Stadt.

Als Matteo Garrone mich besuchte, weil er wollte, dass Massive Attack die Filmmusik zu »Gomorrha« schreiben, schaute ich mir den Film an und sagte zu ihm: Dein Film braucht gar keine Musik. Aber ich schreibe dir gerne einen Song, den du für den Nachspann verwenden kannst. Noch heute halte ich »Gomorrha« für einen der besten Filme, die in den letzten Jahren in die Kinos kamen. Ich musste eine Weile auf Garrone einreden, bis ich ihn schließlich davon überzeugt hatte, »Gomorrha« tatsächlich ohne Musikuntermalung fertigzustellen – was ja gleichzeitig bedeutete, dass ich mich selbst um den Job brachte. Aber was soll's? Dem Film hat's gutgetan.

Dax: Wie ist dein Verhältnis zu Neapel?

Mit Neapel verbinde ich die Geister, die dort nachts auf den Straßen herumspuken, und die Dunkelheit, die man durchaus auch

»Bevor Punk aufkam, herrschten die Skinheads in Bristol. Wir waren damals quasi gezwungen, Cliquen zu bilden.«

als Schlüssel zur düsteren Atmosphäre von Massive Attack betrachten kann. Neapel ist eine Stadt der Gegensätze. Ich bin Fußballfan. Völlig beeindruckt bin ich daher vom Stadion San Paolo in Fuorigrotta – ein Hexenkessel mit Platz für 80.000 Fußballfans.

Dax: Massive Attack haben sich immer auch politisch positioniert – zuletzt mit Anzeigen, die ihr gegen den Irakkrieg in Zeitungen geschaltet habt, oder mit den bereits erwähnten LED-Screens eurer aktuellen Bühnenshow, in der ihr euer Publikum wie in einem Crash-Kurs auf den aktuellen Stand der Bürgerrechtsbewegungen bringt.

Wir halten seit Jahren Kontakt mit einer Reihe von Anwälten und Bürgerrechtlern, die Leute vertreten, die in England über keine Rechte verfügen oder gar in Guantanamo Bay inhaftiert sind. Vor diesen Anwälten ziehe ich den Hut. Auf dem von uns veranstalteten Meltdown-Festival 2008 haben wir dieses Wissen zur Verfügung gestellt und all diese Statistiken und Exzerpte aus internationalen Dossiers über Folter und Menschenrechtsverletzungen auf die Außenwände der Royal Festival Hall projiziert – sodass jeder, der an der Themse vorbeifuhr, aber auch die im Nachbargebäude residierenden Bürokraten vom militärischen Geheimdienst MI-5, die Projektionen sehen konnten. Wir warfen die Fluglisten der sogenannten ›Black Flights‹, der ›Folterflüge‹ an die Häuserwand: wo sie starteten, wo sie zwischenlandeten und wo sie schließlich ihr Ziel erreichten. Es wird einem wirklich schlecht, wenn man diese Listen durchgeht: Kaum ein Land, das nicht Maschinen hat zwischenlanden lassen zum Auftanken oder zum Austausch der Gefangenen. In Deutschland waren vor allem die Flughäfen Frankfurt am Main und Köln involviert. Wir haben die Flugpläne der Black Flights nach dem Meltdown-Festival zu einem Teil unserer LED-Lightshow gemacht.

Dax: Was ist mit dem Engagement von Massive Attack für Palästina?

Wir arbeiten mit der Hoping Foundation zusammen, die Spendengelder für die Flüchtlingscamps in Gaza, im Westjordanland, in Syrien und im Libanon sammelt.

Stewart: Was wurde aus dem Plan, mit dem Street-Art-Künstler Banksy nach Gaza zu fliegen und mit ihm – das ›3D‹ in deinem Namen ist dein Sprayername – in der zerstörten Stadt Graffitis zu sprühen?

Ich habe die Idee wieder verworfen. Meine Freundin meinte, ich würde mich lächerlich machen, wenn ich in Gaza Wände besprühen würde. Sie meinte, es sei völlig irrelevant, ob ich irgendwelche Gründe für eine solche Aktion hätte – am Ende sähe es so aus, als würde sich ein Rockstar in der zerstörten Stadt beim Sprühen fotografieren lassen. Ich hätte mich zum Vollidioten gemacht.

Stewart: Anders als Banksy?

Genau, Banksy ist und bleibt anonym. Er könnte sich so eine Aktion erlauben. Jedenfalls: Neben einer Reihe von Benefiz-Konzerten für die Hoping Foundation unterstützen wir ein Projekt, bei dem Musikinstrumente, Mikrofone, Kabel und was man sonst noch zum Musikmachen braucht, gesammelt und anschließend als Sachspenden in die Flüchtlingscamps geschickt werden. Mir gefällt die Idee, weil es eine praktische Hilfe ist, keine abstrakte, bei der stets Spendengelder in der Verwaltung versickern.

Stewart: In Beirut und Gaza-Stadt gehören Massive Attack heute zu den beliebtesten Bands. Wenn dort Musik entsteht, dann ganz oft beeinflusst von euch.

Ja, die Leute dort machen es genauso wie wir damals. Wir haben uns ja ebenfalls von der Musik anderer Leute kicken und inspirieren lassen. Wir gingen auf jedes Konzert, wir waren musikalisch, aber mangels Studio, Instrumenten und Aufnahmetechnik wurden wir eben zunächst DJs. Aber auch als DJs haben wir nicht einfach nur Platten gespielt. Wir haben stattdessen einzelne Beats geloopt und unsere Ideen hinzugefügt – sodass etwas Neues entstand. Aus diesem Grund haben wir als Massive Attack auch nie versucht, die Band als eine Marke zu etablieren, auf deren Sound man sich verlassen kann. So banal es klingen mag, aber wenn man sich treu bleiben will, darf man einen Sound nicht ständig wiederkäuen. So hat sich der Sound von Massive Attack im Laufe der Jahre doch signifikant verändert.

Dax: Mark Stewart ist älter als du. Wie haben dich seine Soloplatten geprägt, in denen er das Politische und das musikalisch Extreme früher als jeder andere zusammendachte? Immerhin stammt ihr beide aus Bristol.

Man darf nie vergessen, was für eine kleine Stadt Bristol ist! In dieser kleinen Stadt hinterließ der große Mark Stewart in den frühen Achtzigern einen enormen Eindruck. Er ermutigte uns, den weißen britischen Punk mit der karibischen Musik, dem Reggae und den Störgeräuschen des Industrial zu kombinieren. Mark war nicht der Einzige, der politisch radikal und mutig agitierte. Es gab auch viele Reggae-Bands, die dies taten. Nicht umsonst haben wir daher letztes Jahr auch Mark zum Meltdown-Festival eingeladen.

Stewart: Ich war damals in einer Clique, in der auch Schwarze dabei waren, darunter Daddy G, Tricky Kid und Neneh Cherry. Gemeinsam gingen wir auf weiße Punkkonzerte. Das war schon ein recht ungewohntes Bild, denn die Schwarzen und die Weißen gingen damals ganz selbstverständlich in unterschiedliche Clubs. Auf einem Sex-Pistols-Konzert mit einer Gang von Schwarzen aufzutauchen, war etwas sehr, sehr Unübliches. Noch unüblicher auf alle Fälle, als als Weißer in einem schwarzen Reggae-Club aufzutauchen, denn das taten viele von uns. Bristol ist, anders als Manchester, Birmingham oder London, zu klein für geschlossene Ghettos. Um voranzukommen, muss man gucken, was die anderen machen. Und das haben wir getan.

Bevor Punk aufkam, herrschten die Skinheads. Wir waren damals quasi gezwungen, Cliquen zu bilden, weil auf der anderen Seite die Skinheads standen, denen man besser nicht alleine begegnete. Wir trugen Klamotten und Frisuren, mit denen wir uns gegenseitig zu erkennen gaben – natürlich auch gegenüber den Skins. Auf dem Weg zur Schule bin ich oft von Skins gejagt worden. Auch im Nachtleben: Wie oft habe ich es erlebt, dass niemand mehr den Club verlassen durfte, da draußen die Skins mit Fahrradketten warteten. Bristol war ein ziemlich hartes Pflaster in den Achtzigern. Nicht zuletzt deswegen entwickelte sich bei uns der Wunsch, auch im Nachtleben nicht alleine, sondern als Gruppe aufzutreten. So gründeten wir das Wild-Bunch-Soundsystem.

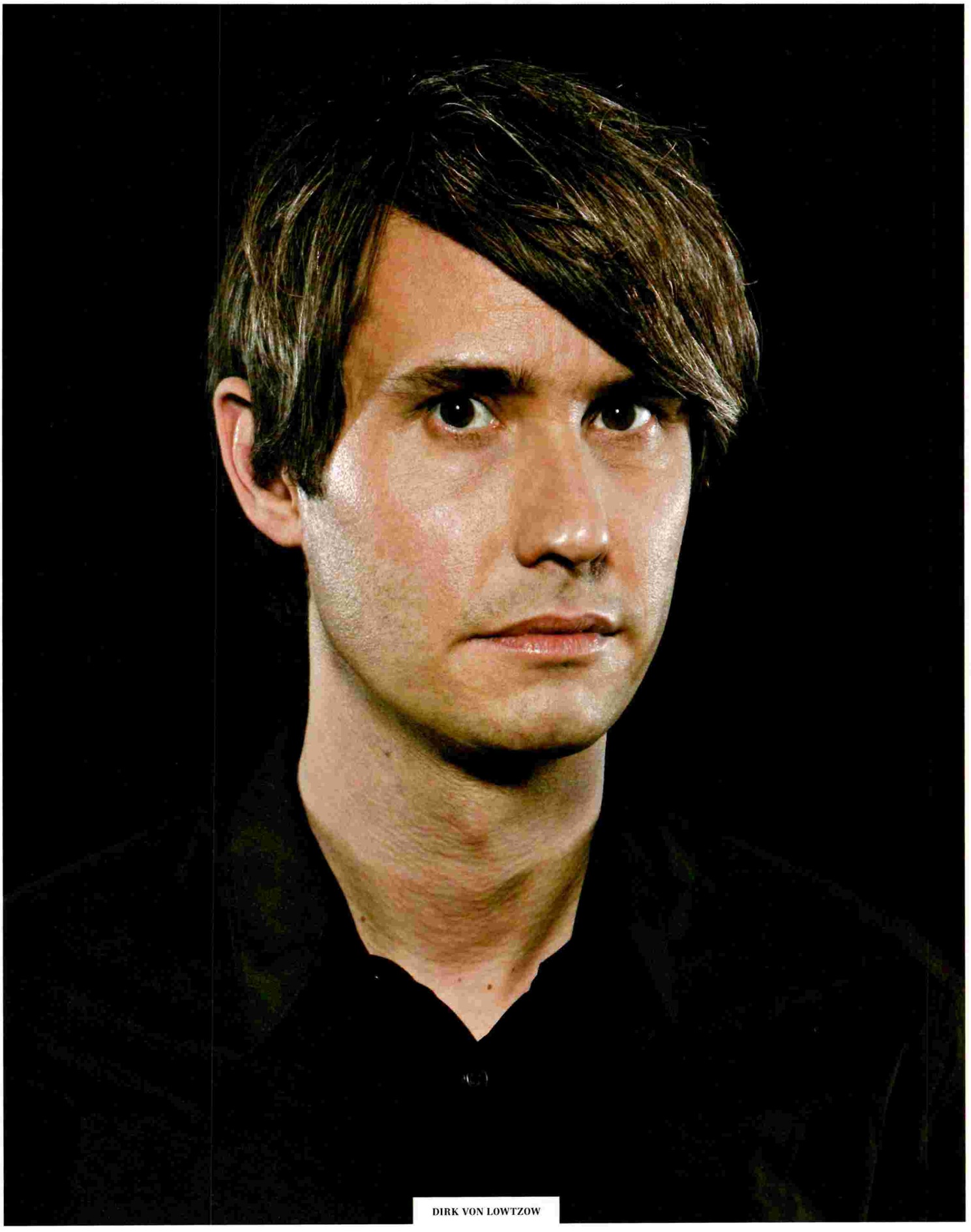
Dax: Bristol ist also ein gutes Beispiel für eine Stadt, in der tatsächlich Musik Unterschiede zwischen den Klassen und den Rassen aufgehoben hat?

Absolut. Es gab Abende des Wild-Bunch-Soundsystems, da trafen sich Mitglieder der verschiedensten Tribes: Redskins, Rastas, Nattas, Thugs und viele mehr. Der Unterschied bestand darin, dass in dieser politisch aufgeheizten Zeit auch politisch engagierte Leute bei unseren Abenden auftauchten. Leute vom CND, von der Anti-Nazi-League, von Amnesty International – irgendwie muss unser rassenübergreifendes Soundsystem auf politisch denkende Leute wie ein Magnet gewirkt haben. Umgekehrt begannen auch wir, auf Demonstrationen zu gehen und uns politisch zu engagieren.

Dax: Vermisst ihr diese politisch aufgeladenen Zeiten?

Es waren jedenfalls besondere Zeiten, in denen sich die Menschen noch trauten, Farbe zu bekennen. Heute kleiden sich alle Leute in Bristol unauffällig, da der gesamte Stadtbereich rund um die Uhr mit CCTV-Kameras überwacht wird. Da trägt keiner mehr freiwillig Klamotten, anhand derer man ihn oder sie sofort identifizieren kann.

Massive Attack *»Heligoland«*
(Virgin / EMI) 08.02.10



DIRK VON LOWTZOW

TOCOTRONIC

Erfolgreicher als jede andere deutschsprachige Band besetzen Tocotronic die Sollbruchstelle im Popkonsens: Sie haben die Verweigerung zu ihrem Prinzip erhoben und spielen trickreich das Spiel der Ungreifbarkeit. In dieser Titelgeschichte verfolgt Wibke Wetzker den Werdegang der Band, der über verschlungene Pfade bis hin zu ihrem neunten Studioalbum »Schall & Wahn« führt, das im Januar 2010 erscheint. Auf ihm gibt die Band eine neue Losung aus: »Macht es nicht selbst«. Im Interview mit Wibke Wetzker und Max Dax sprechen Tocotronic darüber, wie sie Praktiken aus der Bildenden Kunst auf die Rockmusik übertragen, nicht zuletzt etwa die Haltung der Nicht-Autorenschaft, die bisweilen zu der Einsicht führt, dass Zusammenhänge erst im Nachhinein richtig erkennbar werden. Anspruch auf Deutungshoheit war gestern.

REKAPITULATION

TEXT: WIBKE WETZKER **FOTOS**: NORMAN KONRAD

»Ich bin viel zu lange mit euch mitgegangen«, sang Dirk von Lowtzow auf »Es ist egal, aber«, dem dritten Tocotronic-Album, das im Sommer 1997 erschien. Mit diesen Worten markierte er den Abschied vom »Schulterklopfen« der Musikgemeinde, die in Hamburg unter dem Genrebegriff ›Diskursrock‹ zusammengefasst wurde und der Tocotronic seit Bandgründung 1993 unweigerlich angehörten. Es war ein Abschied von jenem Weg, auf dem sich die Band nicht nur nach Meinung des Jugend-TV-Kanals Viva befand, dessen Comet in der Kategorie »Jung, deutsch und aus dem Weg nach oben« Tocotronic knapp ein Jahr zuvor ausgeschlagen hatten. Und irgendwie auch ein Abschied von der Jugend, selbst wenn es die Jugend der anderen war, die sich ihr Lebensgefühl mit dem Seitenscheitel zogen.

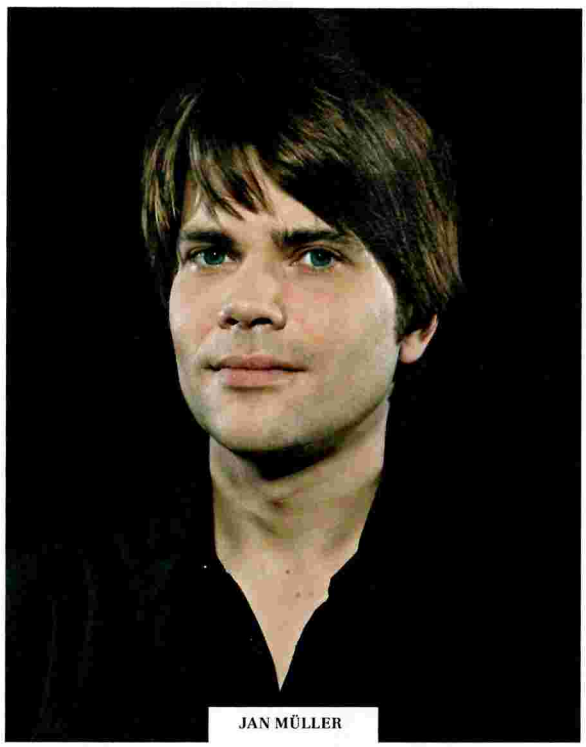
In den zwingend zitierfähigen Parolen Tocotronics fand eine Generation, die sich von der Welt unverstanden fühlte und diese diffuse Entfremdung selbst nicht benennen konnte, die eigene Sprache wieder (und auch die Muttersprache). Mit ihrer aufgewühlten Mischung aus Grunge, Punk und Liedermachertum bot die Band haltlosen Krach und erbauliche Melodien – musikalisch ganz einfach formuliert. Die aufmüpfige Antriebslosigkeit, mit der Arne Zank, Jan Müller und Dirk von Lowtzow daherkamen, besaß einen höflichen Kern, der auf eine gute Erziehung schließen ließ. So entfaltete ihr Charme in den Jugendzimmern des Bildungsbürgertums seine Wirkung. Zudem waren Tocotronic modisch, ohne sich für Mode zu interessieren, blass, eher mager und hatten diese androgynen Frisuren, die Jungs und Mädchen gleichermaßen gut standen. Es soll Friseure in den nördlichen Provinzen gegeben haben, die sich auf die sogenannte ›Toco-Frise‹ mit dem langen Pony, der seitlich weit ins Gesicht fällt, spezialisierten. Man kann es nicht leugnen, und auch die Band konnte es 1997 nicht mehr ignorieren: Tocotronic waren die Boygroup der Andersfühlenden.

Seit »Es ist egal, aber« ist jedoch das Gehen bei Tocotronic zum zentralen Motiv geworden:

das ›Weg-Gehen‹, das ›Voraus-Gehen‹ und nicht zuletzt das ›Erwartungen-aus-dem-Weg-Gehen‹. Die diskursgeschulte Band schlägt immer wieder einen neuen Kurs ein und setzt stetig zur unaufgeregten Flucht nach vorn an – das Hakenschlagen des Hasen auf die Gefahrenquelle zu. Mit dem Übergangsalbum »K.O.O.K.« betraten Tocotronic 1999 »menschenleere Wege« (»Jenseits des Kanals«) und wechselten zu einem neuen überbordenden Rocksound. Es deutete sich an, was Dirk von Lowtzow später immer wieder unterstreichen sollte: Tocotronic sagten sich los, erklärten sich zu ihrem eigenen Prinzip und schufen so einen eigenen ›tocotronischen‹ Kosmos – ihren eigenen Diskurs, in dem sie sich frei verorten und entfalten können. Diese Selbstermächtigung war eine logische Konsequenz: Wer sich nicht vereinnahmen lassen will von gewissen Prinzipien der Popkultur (Starkult, ewige Jugend, Schubladenexistenz), der muss selbst zum Prinzip werden.

Das Prinzip Tocotronic definiert sich seitdem nicht über seine Ursachen, sondern über seine Wirkung. Die Ursachen bleiben im Verborgenen. Tocotronic vermeiden es, ihre Konzepte und Methoden offenzulegen oder ihre Absichten zu erklären. »Tocotronic«, das ›weiße Album‹ aus dem Jahr 2002, stellt in diesem Sinne eine Art Wiedergeburt dar. Dirk von Lowtzows Texte auf diesem Album haben Ähnlichkeit mit Wortcollagen, sie sind reich an poetischen Metaphern, und es scheint, als brauche man einen Sprachschlüssel, um ihre Bedeutung zu entziffern. Das Mysterium, das Tocotronic hier erschaffen, dient aber nicht nur dem Selbstschutz, es hat auch einen produktiven Nebeneffekt: Was uns Rätsel aufgibt, das lässt uns nicht los. Tocotronic scheinen etwas gesehen zu haben, von dem der Hörer nur eine intuitive Ahnung hat – dieser Bund ist mindestens so stark wie der frühere Schulterschluss in der Parole, nur raffinierter. Hinter all dem steckt natürlich viel Theater, Schall und Rauch. Aber auch wenn das Publikum der Illusion erliegen mag: Der Weg, den Tocotronic einschlagen, wendet sich nicht vom geneigten Hörer ab; die Band sitzt nicht im Elfenbeinturm, folgt keinem Masterplan; sie ist weder getrieben von Ehrgeiz noch von falscher Bescheidenheit. Tocotronic beziehen klar Stellung, nur eben mit Hilfe von Mehrdeutigkeiten und Zwischenstufen. Den Spiegeleffekt entlarven sie als größtes Missverständnis überhaupt.

Das Gehen setzt sich also fort, »durch den Spiegel« hindurch, wie Dirk von Lowtzow in »Gegen den Strich« auf dem Album »Pure Vernunft darf niemals siegen« singt. »Pure Vernunft...« war 2005 das letzte Album der Band, welches auf L'Age D'Or veröffentlicht wurde. Danach wechselten Tocotronic zu Universal. Auch inhaltlich war es ein erneuter Wendepunkt, wie jedes Album einer dialektisch denkenden Band ein Wendepunkt sein muss. Es war der Anfang einer neuen Etappe, die mit dem Erscheinen des neunten Studioalbums »Schall & Wahn« im Januar 2010 von der Band nun zur »Berlin-Trilogie« erklärt wird. Auch wenn es sich bei dieser im Nachhinein vorgenommenen Klammerung um einen »Scherz im Labyrinth der Unvernunft« handeln mag, wie die Band ihn im Song »This Boy Is Tocotronic« besang, so lenkt das Wort ›Trilogie‹ den Blick doch auf Zusammenhänge innerhalb der drei Alben. In deren Zentrum steht das von einem Manifest begleitete »Kapitulation«. Allein an den gemeinsamen Produktionsbedingungen (Aufnahmeort: Berlin; Produzent: Moses Schneider) und der Erweiterung des Bandformats um den Gitarristen Rick McPhail lässt sich die Verwandtschaft der drei Alben nicht festmachen. Sie beruht auf einem ähnlichen Vokabular und einer übergreifenden Vision.



JAN MÜLLER

Schlagworte ballen sich im Rahmen der »Berlin-Trilogie« zu Begriffsgruppen, die von Tocotronic immer wieder Inseln gleich angesteuert werden. ›Kontrolle, Abhängigkeit, Macht und Herrschaft‹ bilden einen dieser Themenblöcke. Ihm entgegen stehen ›Verweigerung, Ablehnung, Trotz und Widerstand‹. Der eine Block bedingt den anderen. Es ist ein gewachsenes Vokabular, mit dem ein gewachsenes Vertrauen der Hörerschaft einhergeht – viele der Motive hatten schon immer eine Bedeutung bei Tocotronic. Und auch wenn es kein »Wörterbuch« gibt, wie es im Song »Gegen den Strich« (»Pure Vernunft...«) heißt, so gibt es doch einen Wortschatz, aus dem Tocotronic schöpfen. In ihm lassen sich immer neue Sinnzusammenhänge herstellen. So wird im Verlauf der Trilogie aus dem ›Exzess‹ eine ›Hysterie‹, die schließlich im ›Wahnsinn‹ aufgeht – eine Beziehungskette, der nicht zwangsläufig eine Systematik zugrunde liegt, die aber eine Steigerung bis zur Auflösung von Regeln und Grenzen beschreibt.

Auf »Schall & Wahn« ist aus dem Gehen nun ein ›Sich-gehen-Lassen‹ geworden: »Was du auch machst, mach es nicht selbst, auch wenn du dir den Weg verstellst«. Man könnte den Song »Macht es nicht selbst« als Loblied auf den freiwilligen Verzicht auf Selbstbestimmung und Gestaltungsfreiheit verstehen. Er scheint der optimistischen Deutung, das Ich könne sich in der durchindividualisierten Warenwelt verwirklichen, genauso zu widersprechen wie der Ideologie der Autorenschaft, nach der sich jeder als ursprünglich schöpferischer Geist begreifen darf. Dazu müssen Tocotronic argumentativ gar nicht mal weit ausholen, die Gedanken des Hörers geraten – wie so oft bei ihren Songs – ganz von allein in Fahrt. Plötzlich bekommen Hobbyheimwerkerei, das Wörtchen ›originell‹ und die Online-Buchung des Sommerurlaubs als Demonstrationen individuellen Handelns einen fiesen Beigeschmack. Und irgendwie widersprechen Tocotronic mit ihrer Kritik an der ›Marke Eigenbau‹ auch jedem Karriererat-

geber, indem sie Netzwerke und Profilierungssucht als die Handarbeiten unserer Zeit identifizieren – und als Kontrollmechanismen unserer Gesellschaft, die letztendlich Zeit, Nerven und Kraft kosten. »Macht es nicht selbst« ist eine dieser Lektionen, bei denen die Band den Spieß der Konventionen umdreht, präsentiert als grob gezimmertes Stück Garagen-Rock, das übertrieben gutgelaunt drauflosstampft und -schunkelt.

»Lasst euch nicht integrieren!«, lautet somit einer der Schlachtrufe auf »Schall & Wahn«. An anderer Stelle fordert Dirk von Lowtzow den Hörer zum fröhlichen »oszillieren« auf, oder sein Befehl wird laut: »Stürmt das Schloss«. Auf textlicher Ebene gibt sich »Schall & Wahn« kämpferisch (gar kriegerisch), zerstörerisch, prophetisch und entschieden unentschieden. Wo auf dem Vorgängeralbum die Kapitulation ausgerufen wurde, propagiert das neue Werk den Zweifel. Was den Zweifel in Frage stellt, wird ausgelöscht. Die Folter, der Terror, der Wahn: Tocotronic sehen in ihnen nicht die Entfremdung vom Dasein, sondern den Schlüssel zur Welt. Damit setzt sich die Tradition von »Pure Vernunft darf niemals siegen« fort, diesmal gegen den gesunden Menschenverstand. Ein anderes Erbe scheint in Gestalt von Zitaten auf: William Faulkner, Charles Baudelaire, Franz Kafka. Und das sind nur die offensichtlichen Referenzen, von denen es sicher dutzende gibt. Diese kulturellen Fragmente, deren Zusammenhang unklar bleibt, blitzen aber immer nur kurz auf – bis der Eindruck der besungenen Schizophrenie vollkommen ist.

Entsprechend facettenreich zieht Dirk von Lowtzow auch stimmlich die Register. Er diktiert im Stakkato, shoutet Wortsalven, verschluckt die Sätze, tuschelt hinter vorgehaltener Hand, übt den theatralischen Sing-Sang, wie man es von seinem Projekt Phantom Ghost kennt, und quält seine Stimmbänder, bis sie aufgeben – die Strasberg-Methode des Gesangs. Fremd und doch gewogen klingt sein raunendes Timbre im Zwiegesang mit weiblichem Gegenpart, den es bei Tocotronic so noch nicht zu hören gab: Bei »Die Folter endet nie« und »Macht es nicht selbst« singt Julia Wilton von Das Bierbeben, und bei »Das Blut an meinen Händen« und »Stürmt das Schloss« die Berliner Künstlerin Michaela Meise. Auf Kooperation setzte man auch beim Arrangement der Musik: Die Gruppe JaKönigJa spielte Bläsersätze ein und der australische Neue-Musik-Komponist Thomas Meadowcroft steuerte großzügige Streicher-Parts bei. Im Klang liegt auch die größte Abweichung von »Schall & Wahn« zum Rest der Trilogie. Über 17 Jahre hat sich der Sound von Tocotronic entwickelt, jedem Album verlieh die Band einen ganz eigenen klanglichen Charakter. Nun vereint sich auf »Schall & Wahn« die gesammelte stilistische Bandbreite, vom herausgerockten Noise-Punk bis zur opulent ausufernden Rock-Symphonie. Der harmonische Vielklang des Albums entsteht aus der Differenziertheit der einzelnen Songs. Schon das Eröffnungsstück »Eure Liebe tötet mich« und das Finale »Gift«, beide gute acht Minuten lang, greifen die Stilvielfalt in sich auf, sie steigern sich manisch in eine epische Instrumentierung und sind gleichzeitig nicht frei von Zersetzung und Verfall.

Im Formenreichtum wie in der Auflösung jeglicher Form wiederholt sich auf »Schall & Wahn« der tocotronische Verzicht auf Eindeutigkeit, auf das ›1:1‹ der Spiegelung. Mit diesem, wie Tocotronic es selbst nennen, »Zwitterwerk« verlagert sich am Ende der Berlin-Trilogie das Gehen, mit dem die Band vor zwölf Jahren auf ihrem dritten Album begann, in die Vertikale – in einen Schwebezustand. Von dort aus muss ein neues Kapitel aufgeschlagen werden. Die Marschrichtung bleibt abzuwarten.

WAHNVERWANDT

INTERVIEW: MAX DAX UND WIBKE WETZKER

Auf »Schall & Wahn« scheint ihr einmal mehr interdisziplinäre Arbeitsmethoden anzuwenden und verschiedenste Ideen und Zeichen in Beziehung zu setzen. Ist dieses ›Crossmapping‹, also das Verknüpfen von Welten, die mit Songwriting unmittelbar nichts zu tun haben, für Tocotronic ein Mittel der Erkenntnis?

Arne Zank: Es ist eine schöne Idee, Parameter aus Bereichen, die der Popmusik fernliegen, zu adaptieren. Das klingt schon sehr tocotronisch.

Dirk von Lowtzow: Wir haben uns von Anfang an dafür interessiert, wie man das Format ›Band‹ gestalten und mit bestimmten Konzepten belegen kann. Gleichzeitig haben wir uns schon immer gegenüber Einflüssen von außen offen gezeigt, statt ausschließlich aus dem Bereich der Musik zu schöpfen. Außerdem haben wir das große Glück, mit sehr vielen Leuten in Kontakt zu kommen, die extrem inspirierend sind.

Jan Müller: Man darf aber nicht vergessen, dass diese Öffnung zu Beginn unseres Schaffens geradezu aus einer Not geboren wurde. Das Musizieren an sich gehörte nicht unbedingt zu unseren Kernkompetenzen. Dennoch bin ich der Meinung, dass unsere Alben nicht in einem wahnsinnig theoretischen Prozess entstehen. Mit »Kapitulation« haben wir uns da vielleicht mit dem Titel und dem zum Album gehörenden Manifest auch eine Bürde auferlegt: In der Öffentlichkeit geht man seitdem davon aus, dass bei Tocotronic eine systemhafte Doktrin herscht, an die wir uns streng halten. In der Praxis stellt es sich aber viel einfacher dar.

Arne Zank: Es macht schlichtweg großen Spaß, das Abseitigste in den Bandalltag hineinzuholen. Gespräche über Verstärker und Gitarrensaiten gibt es naturgemäß schon genug, genauso wie Auseinandersetzungen über Liebeslieder und politische Songs. Das sind ja die klaren Kategorien, anhand derer die Welt des Popsongs definiert wird. Sich da in andere Richtungen zu öffnen, bringt schlichtweg Abwechslung und Freude.

Diese Herangehensweise hat sich in über 17 Jahren Bandgeschichte nicht verändert?

Dirk von Lowtzow: Die Produktionen, der Sound und das Zusammenspiel als Band haben sich mit der Zeit natürlich schon verändert, nicht zuletzt, weil wir dank Rick zum Quartett angewachsen sind. Textlich ist im Ergebnis gewiss auch eine Entwicklung zu sehen. Aber der Anlass und die Verhand-

lungsebenen unserer Arbeit als Band sind relativ stabil geblieben.

Eine dieser Verhandlungsebenen ist das künstlerische Bewusstsein, das zwischen der Innen- und der Außenperspektive wechselt.

Dirk von Lowtzow: Das Spiel mit den Metaebenen war von Anfang an ausschlaggebend für Tocotronic und in seiner Wirkung fast noch virulenter als jetzt. Bei unserer ersten Platte waren wir sehr beeinflusst von Jonathan Richman. Ähnlich wie bei ihm stellte das ›Musikmachen über das Musikmachen‹ einen wichtigen Schwerpunkt unseres Songwritings dar. Und mit jedem weiteren Album haben wir uns dann auf das Album davor bezogen, auch um die Dinge ins rechte Licht zu rücken. In diesem Spiel mit der ›Kunst über die Kunst‹ kommentieren wir uns auch selbst.

Arne Zank: Auch das ›Fansein vom Fansein‹ war seit Gründung der Band ein wichtiger Aspekt. Bei dieser inneren Dynamik der Anteilnahme an Kunst kann man sich ja häufig selbst beobachten. Oder eben auch nicht, wenn – wie kürzlich auf einem Konzert, das ich besucht habe – die Leute einfach nur teilnahmslos vor der Bühne stehen. Da habe ich schon gestaunt und mich gefragt, was mit dem Publikum los ist. Es kann doch nicht sein, dass kein einziger Fan unter denen ist, der seine Freude zeigt. Die Möglichkeit, sich für etwas zu begeistern und diese Begeisterung zum leidenschaftlichen Fantum auszubauen, ist doch faszinierend.

Dirk von Lowtzow: Weil ihr eben nach der Interdisziplinarität fragtet: Diesen Ansatz der Auseinandersetzung mit dem eigenen künstlerischen Diskurs, den fanden wir neben der Musik auch in anderen Disziplinen. Ich erinnere mich an eine legendäre Ausstellung im Hamburger Kunstverein, die erste, die Stephan Schmidt-Wulffen kuratierte – es muss so 1993 gewesen sein, als wir gerade anfingen. Unter dem Titel »Backstage« waren in dieser Ausstellung viele junge Künstler vertreten, die sich mit Kontextkunst beschäftigten, also das System Kunst reflektierten und sich zu solchen Vorbildern wie Philippe Thomas und seinen »Ready-Mades Belong to Everyone« positionierten. Dies geschah aus einer Haltung der Unvollkommenheit und der Nicht-Autorenschaft heraus. Das war exakt der Ansatz, den wir mit Tocotronic aufgriffen und bis heute verfolgen. Dazu gehörte auch, sich selbst ein Branding aufzuerlegen. Wir gründeten mit Tocotronic so eine Art... nicht gerade Firma, aber Arbeitsgruppe, in der das Band-Sein bereits reflektiert wird.

Ihr habt der Marke Tocotronic auch von Anfang an mit dem charakteristischen Band-Logo ein Branding verpasst.

Jan Müller: Dabei handelte es sich aber auch um eine Vortäuschung falscher Tatsachen. Wenn ich an unsere erste Single denke, so versuchten wir mit ihr etwas darzustellen, was es so gar nicht gab: eine Band mit Plattenfirma. Das war organisierter Betrug, denn unsere ersten Aufnahmen sind im Proberaum mit einem Kassettenrekorder entstanden, und das Label Rock-O-Tronic Records war rein fiktiv. Indem wir so taten, ›als ob‹, weigerten wir uns auch, unser Konzept offenzulegen. Und das tun wir bis heute.

Dirk von Lowtzow: Das ist ja immer das Schönste: die Verwirrung.

Die Hochstapelei kann als ein Zeichen unserer Zeit gelten: In der Postmoderne muss man einfach souverän mit Zitaten umgehen. In Bezug auf die Autorenschaft fehlt häufig nur ein kleiner Schritt, und der konservative Geist würde von Betrug sprechen. Habt ihr das immer gleich mitgedacht?

Dirk von Lowtzow: Anfangs haben wir das viel stärker mitgedacht als heute, weil es in der Kunst auch noch viel stärker sichtbar war. Mitte der Neunziger befand man sich schließlich noch mitten in der sogenannten Postmoderne, und irgendwann kam dann die Gegenbewegung und die Forderung wurde laut, Autorenschaft und Authentizität wieder mehr Gewichtung zu geben. Wir haben uns dem immer sehr trotzig entgegengestellt.

Sind Verwirrung und Verweigerung bei euch also Bestandteil einer strategischen Selbstbehauptung?

Dirk von Lowtzow: Das kann man schon sagen. Das Misstrauen zieht sich wie ein roter Faden durch unser Schaffen, man könnte auch sagen: ein Unwille, sich von irgendjemandem vereinnahmen zu lassen oder unter bestimmten Schlagwörtern subsumiert zu werden. Ich denke da an diesen Begriff ›Generation X‹, der früher oft im Zusammenhang mit uns benutzt wurde. Da haben wir ganz konkret gegengesteuert, wie auch damals bei der Verleihung des Viva-Cometen 1996, als wir den Preis in der Kategorie »Jung, deutsch und auf dem Weg nach oben« ablehnten, weil wir nicht zum Inbegriff dieser furchtbaren Floskel stilisiert werden wollten. Man kann unsere Geschichte auch als Geschichte der Ablehnung verstehen.

> **„Wir haben uns der Forderung nach Autorenschaft und Authentizität immer sehr trotzig entgegengestellt."**
>
> Dirk von Lowtzow

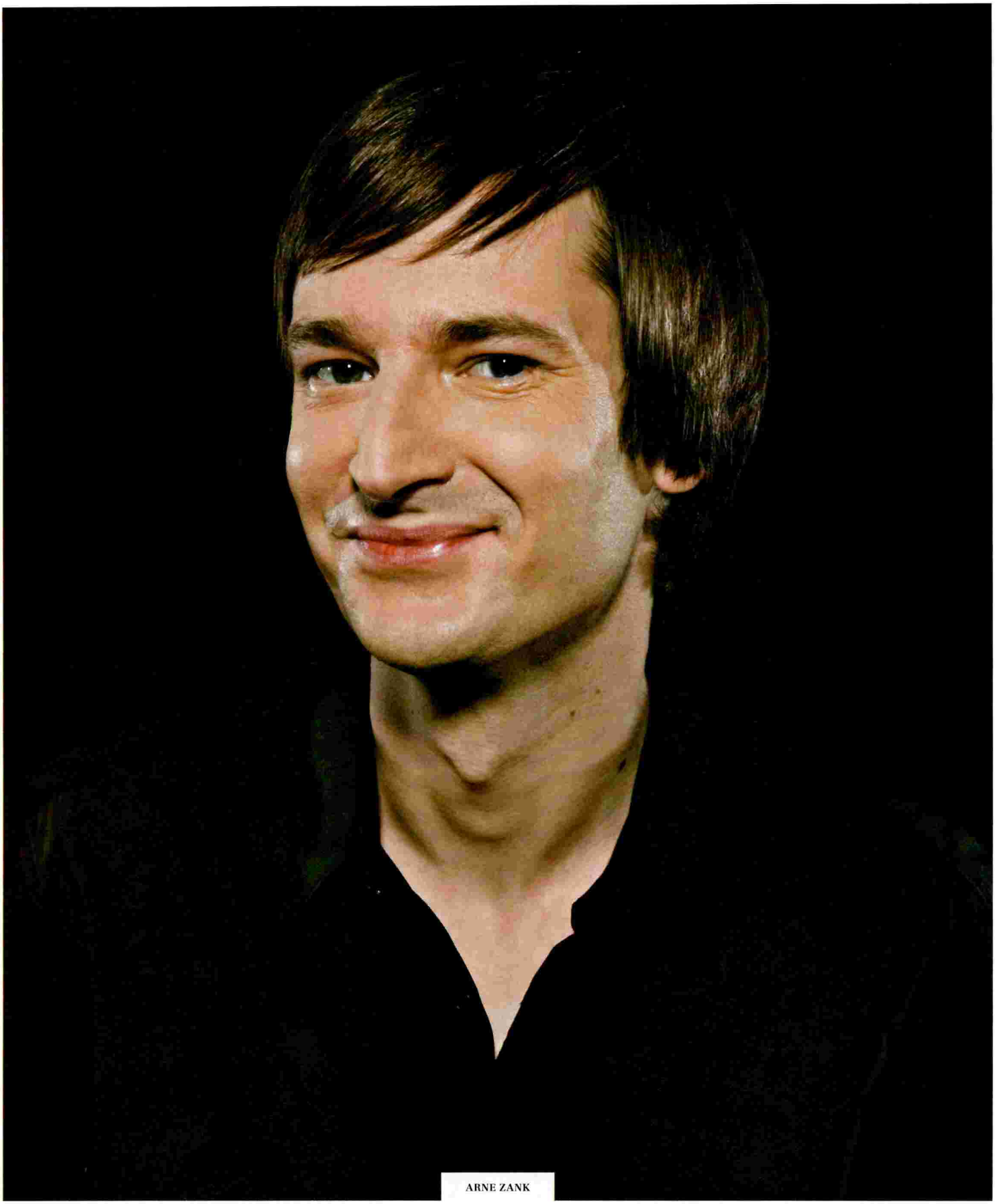
Bei all dieser Ablehnung und Verweigerung, wo bleibt da noch der Musikgenuss?

Jan Müller: Bei dem, was wir machen, geht es zuallererst um Musikgenuss und um nichts anderes. Das widerspricht ja nicht einem gewissen Anspruch, der viele Deutungsebenen zulässt.

Sprechen wir also über die Musik: »Schall & Wahn« präsentiert sich als differenzierter Soundkosmos. Das Album besitzt eine große Vielheit, zugleich wirkt es vom ersten bis zum letzten Song wie aus einem Guss. Wo hat dieser Klang seinen Ursprung?

Dirk von Lowtzow: Diese Ausdehnung im Klang nahm mit Sicherheit bei »Pure Vernunft darf niemals siegen« ihren Anfang, dem ersten Album, das wir als Quartett eingespielt haben. Es hatte einen recht trockenen Sound, fast so wie in Viererbesetzung gespielte Techno-Musik. Bei »Kapitulation« hat sich das gelockert, und wir haben gemeinsam mit unserem Produzenten Moses Schneider versucht, einen Raumklang zu erzeugen, der größer ist – noch ausfransender, noch opulenter.

Jan Müller: Aber ohne die Fettheit, die Rockmusik manchmal mit sich herum-



ARNE ZANK

schleppt. Mir tut das oftmals weh, wenn man einer Produktion anhört, dass sie sich um einen fetten Sound bemüht, dass da jemand einen auf dicke Hose machen will.

Arne Zank: Bei »Schall & Wahn« haben wir im Vorfeld viel über Atmosphäre und Stimmung diskutiert – was sie für das Format des Albums bedeuten. Wir haben uns weniger von Stück zu Stück gehangelt.

Dirk von Lowtzow: »Pure Vernunft...« und »Kapitulation« waren jeweils sehr in sich geschlossene Alben; die einzelnen Stücke ähnelten sich stark untereinander. Das mögen wir eigentlich sehr gerne, aber es wäre frustrierend gewesen, diese Homogenität so fortzusetzen. Wir arbeiten ja immer dialektisch. Deshalb haben wir als Korrektiv zu seinen Vorgängern auf »Schall & Wahn« die Songs so weit wie möglich auseinanderdividiert und trotzdem versucht, eine Klammer zu setzen. Diese Vielheit in der Einheit greift ja auch das Cover-Artwork des Albums auf. Es stammt aus den Händen des niederländischen Künstlerduos Jeroen de Rijke und Willem de Rooij. Der Blumenstrauß, der dort zu sehen ist, wird in seiner reichhaltigen Farbenpracht von einer unscheinbaren Vase zusammengehalten. Das Foto arbeitet nicht mit Kontrasten, sondern mit Farbabstufungen. Würde man es in Schwarzweiß abdrucken, ergäbe es eine Masse von Grauwerten, die kaum voneinander zu unterscheiden wären. Und das führt uns wieder zur Interdisziplinarität: Als Moses Schneider das Cover, das übrigens vor Beginn der Aufnahmen schon feststand, zum ersten Mal in den Händen hielt, inspirierte das Foto seine Art der Aufnahme, und so setzt sich die Spirale fort.

RICK McPHAIL

Ihr habt jetzt drei Alben am Stück mit Moses Schneider produziert, sprecht in diesem Zusammenhang gar von einer »Berlin-Trilogie«. Wie ist Schneiders Einfluss auf den Sound also zu bewerten?

Arne Zank: Die Rede von der Berlin-Trilogie ist erst rückblickend entstanden – eine dieser Betrügereien, die wir uns erlauben.

Dirk von Lowtzow: ›Im Nachhinein‹ finden wir sowieso immer am schönsten.

Arne Zank: So ein Statement muss man vorrangig als Ausdruck von Freude und Erstaunen verstehen: Meine Fresse, schon wieder drei Alben mehr!

Dirk von Lowtzow: In unserem fortgeschritteneren Bandalter sollte man bei jeder Platte denken: Vielleicht ist das die letzte. Aber zurück zu Moses: Ich finde schon, dass Moses, wie es grundsätzlich seine Art als Produzent ist, sehr stark in das Bandgefüge hineinspielt. Wir sind ja nun schon ein ganzes Stück des Weges gemeinsam gegangen, da gibt es einen internen Prozess der Annäherung und Verdichtung. Auch als Band wachsen wir immer stärker zusammen, die Instrumente verzahnen sich immer mehr. Moses bringt seine teilweise sehr wahnhaften Ideen ein, und diesmal war er sogar in die Proben involviert. Seine Methode passt sehr gut zu der unseren, da sie sich nicht ausschließlich aus technischem Jargon speist, sondern eben auch Einflüsse aus anderen Disziplinen zulässt. Auch Moses betreibt da quasi exzessives Crossmapping, wenn er in Vorbereitung auf eine Aufnahme lieber im Truffaut-Hitchcock-Band liest als in der Bedienungsanleitung fürs Mischpult.

Wie geht ihr mit bandinternen Automatismen um? Gibt es Strategien, um in Momenten der Routine oder der Stagnation für Irritation zu sorgen?

Jan Müller: Die Irritation entsteht ganz automatisch durch immer neue Einflüsse, die von außen auf uns einwirken. Aber die Band muss zugleich auch eine gewisse Kontinuität wahren, um Tocotronic zu bleiben.

Dirk von Lowtzow: Eine positive Irritation von außen war zuletzt zum Beispiel Thomas Meadowcroft, ein in Berlin lebender zeitgenössischer Komponist, der die Streicherarrangements für »Schall & Wahn« geschrieben hat. Ihn zu engagieren war keine geradlinige, sondern eine sehr unorthodoxe Wahl, denn Meadowcroft hatte sich bisher von der Rockmusik eher ferngehalten. Die Zusammenarbeit funktionierte dann wie stille Post: Man hatte keine Ahnung, was am Ende dabei rauskommt. Das Scheitern war immer mitgedacht. Nun sind die drei Songs, an denen Meadowcroft mitgewirkt hat, Gott sei Dank ganz toll geworden. Das sind die Glücksfälle, mit denen man belohnt wird, wenn man hoch pokert.

Arne Zank: Was solche neuen Impulse angeht, so pflegen wir eine unhierarchische Herangehensweise. Diese lässt dann auch zu, dass es früher oder später bei einem Bandmitglied rappelt, sollte es zu gemütlich werden – ein Warnsystem, das sozusagen aus dem Automatismus resultiert.

Rick McPhail: Da spricht unbewusst auch so eine Art innere Indie-Stimme, die einen eingefahrenen Sound kaputtmachen will, bevor er zu glatt wird. De facto muss man aber erst einmal seine Hausaufgaben machen, die Songs beherrschen, um nach einer gewissen Zeit mit dem Material auch etwas respektloser umgehen zu können. In der Praxis findet man da schöne Beispiele. Hörte man früher etwa auf einem Konzert von Black Flag ein Gitarrensolo, glaubte man, es handele sich um eine schrecklich schlechte Live-Variante. Hörte man es dann auf Platte, musste man feststellen, dass das Solo in der Aufnahme exakt genauso schlecht gespielt war. Black Flag haben den kaputten Klang sozusagen im Studio reproduziert. Das ist genial. Dagegen muss bei Stadionbands wie U2 das Gitarrensolo heute bei Konzerten immer noch mehr herausstechen und besser gespielt sein als auf dem Album. Da geht es um Steigerung bestimmter Standards der Unterhaltung.

Im Gegensatz zum Wachstumsmodell des Stationrocks, bei dem sich Bands wie ein börsendotiertes Unternehmen daran messen müssen, ob sie mehr Platten verkaufen, größere Stadien bespielen und teurere Tickets verkaufen, scheinen Tocotronic an dem Modell der Freundschaft festzuhalten, die naturgemäß auch eine Männerfreundschaft ist. Denkt ihr diese Ebene bei der Präsentation eures Albums bereits mit, um bestimmte

Vorstellungen von Männerbund und Gang-Zusammenhalt zu unterlaufen?

Dirk von Lowtzow: Ihr spielt bestimmt auf den Freimaurerlogen-Look unserer Promofotos an – diese altmodische aber ernsthafte Art, sich anzufassen, den Kontakt untereinander zu suchen. Das war ein Vorschlag von der Fotografin und Künstlerin Sabine Reitmeier. Wir fanden ihn super, weil er vom Klischee von Männern in Rockbands abweicht. Wir stehen auf den Fotos eben nicht breitbeinig unseren Mann und biedern uns durch Kumpelhaftigkeit an. Stattdessen bieten die Bilder etwas an, das zerbrechlicher und schwerer zu greifen ist, etwas ungemein Zartes, fast schon Feminines. Das spiegelt einfach unsere Persönlichkeit und unseren Geschmack wider, ist aber freilich auch ein Statement gegen vorherrschende heteronormative Geschlechterbilder, und es geht Hand in Hand mit der Musik und den Texten auf dem Album.

Jan Müller: Aber auch das war eine spontane Entscheidung, kein lang geplantes Konzept. Sabine Reitmeier hat mit ihrer Idee einfach den Nerv getroffen.

Dirk von Lowtzow: Rein sinnbildlich passt diese brüderliche Verbundenheit sehr gut zu »Schall & Wahn«, weil sich die Band auf dem Album als sehr geschlossen präsentiert. Diese Verschlungenheit untereinander setzt sich bis in die textliche Arbeit hinein fort. Meine Songtexte sind nie gesetzt, sie können nur ein Angebot an die Band sein.

Jan Müller: Bevor der erste Ton gespielt ist, greift Dirk immer schon Gedanken aus gemeinsamen Gesprächen auf, die in seinen Songs dann anklingen. In dieser engen Zusammenarbeit liegt auch ein Stück Schönheit. Und diese Schönheit spiegelt sich auch in den Bandfotos wider.

Durch dieses von Kollaboration geprägte Arbeiten, sei es nun mit Moses Schneider, Sabine Reitmeier oder Stephanie von Beauvais, die beim Video zur Single »Macht es nicht selbst« Regie führte, holt ihr euch also ganz gezielt Positionen und Know-how von außen.

Dirk von Lowtzow: Richtig. Dabei ist es wichtig, dass man mit Menschen zusammenarbeitet, mit denen man ungefähr auf einer Wellenlänge liegt. Man kann ja nicht alles selbst machen. Soll man ja auch nicht.

Aber den Song »Macht es nicht selbst« hast du schon selbst geschrieben, oder etwa nicht?

Dirk von Lowtzow: Gerade bei diesem Stück kann ich nicht voller Überzeugung sagen, dass ich es geschrieben hätte. Ich habe es nahezu geträumt – im Urlaub am Comer See. Der Titel greift das auf: Ich habe es tatsächlich nicht selbst gemacht, es wurde mir sozusagen zuteil. Die Musik ergänzt diesen Eindruck dann, es ist primitiver Rock'n'Roll, der sich fast von selber spielt. Es ist ein bewusster Umgang mit dem Unbewussten.

Das klingt überraschend, denn deine Texte lassen nicht nur eine große Privatbibliothek, sondern auch viele versteckte Botschaften und einen hohen Grad an Bewusstsein vermuten.

> **„Mir entspricht das Imitieren anderer Stimmen viel mehr als das Erheben der eigenen Stimme."**
>
> Dirk von Lowtzow

Dirk von Lowtzow: Das Spiel mit Verweisen ist nichts anderes als ein Imitieren von Stimmen. Meiner Persönlichkeit als Texter entspricht das Imitieren anderer Stimmen viel mehr als das Erheben der eigenen Stimme. Die Musik, der Song und das Album müssen aber auch ohne theoretischen Überbau funktionieren.

Jan Müller: Als Hörer, der ich ja erst mal bin, beeindruckt mich an Dirks Texten jedes Mal aufs Neue, dass sie eben nicht überambitioniert oder ehrgeizig klingen. Natürlich stecken darin auch bestimmte Kenntnisse über Schreibtechniken. Aber mir dreht sich der Magen um, wenn ich daran denke, dass das Songschreiben zum Kraftakt ausarten könnte, wenn man sich bewusst Hindernisse in den Weg stellt, die nur mit Fleiß zu überwinden sind.

Dirk von Lowtzow: So funktioniert das bei uns nicht. Ich schreibe schnell, anders kann ich das gar nicht, und ich weiß, wann ich aufhören muss. Das mag Bewusstsein voraussetzen, kann aber auch schlichtweg als Faulheit gedeutet werden.

Überlasst ihr das Deuten wirklich so gerne den anderen?

Dirk von Lowtzow: Wir haben das Gefühl, in unseren Stücken eine größtmögliche Form der Verdichtung erreicht zu haben, und dem ist dann auch nichts mehr erläuternd hinzuzufügen. Das ist das Dilemma des Interviews: Wenn man die Witze immer erklären muss, dann werden sie ganz schnell schal. Man selbst empfindet sich dann auch sehr bald als abstoßend, wenn man dauernd gefordert ist, Inhalte zu erklären, wo doch eigentlich alles gesagt und klar ist. Es produziert eine extreme Unzufriedenheit, wenn man Dinge, die man gerade noch so gut hat ausdrücken können, wiederholt rekapitulieren und umformulieren soll. Es ist eher Aufgabe der Kritik, das Rollenspiel und die Behauptungen herauszuarbeiten.

Jan Müller: Und dazu braucht es Distanz. Die erreicht man eben am leichtesten von außen.

Dirk von Lowtzow: Und diese Distanz unterscheidet auch eine künstlerische Äußerung von einer privaten. Da möchte ich mich auch nicht als diese oder jene Kunstfigur behaupten, die ich vielleicht gar nicht bin. Die Annahme, man könne durch Nähe Einsicht gewinnen, ist ein Missverständnis. Dagegen arbeiten wir auch ganz trotzig an. Ich bin wirklich ein Fan von ›im Nachhinein‹. Vieles fällt einem erst hinterher auf, zum Beispiel, dass die Begriffspaare der einzelnen Songs auf »Schall & Wahn« zusammenpassen. ›Schloss‹, ›Tyrann‹, und den ermordet man mit ›Gift‹. So spinnt sich der rote Faden dann weiter.

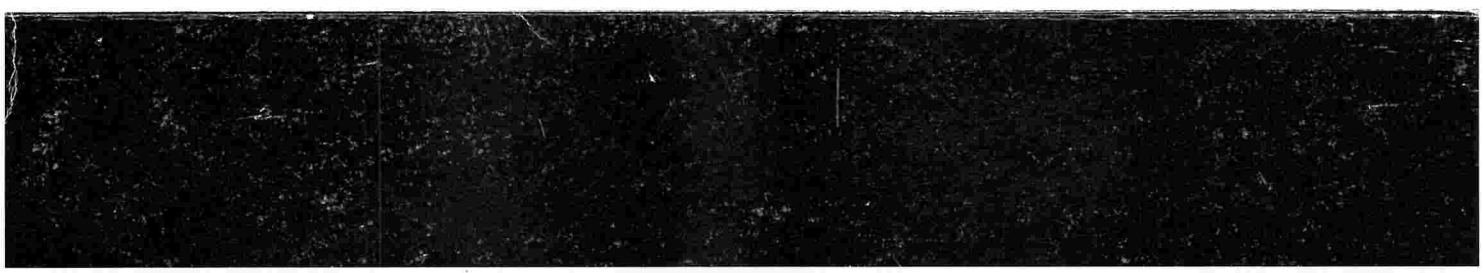
Arne Zank: ›Folter‹, ›Blut‹, ›Terror‹ – es steckt ein Vokabular in »Schall & Wahn«, das auch aus dem Repertoire einer Death-Metal-Band stammen könnte.

In der Rückschau, »im Nachhinein«, bereitet die Eigenanalyse und das Historisieren also durchaus Freude?

Dirk von Lowtzow: Klar, weil man dann auch schummeln kann.

Tocotronic *»Schall & Wahn« (Rock-O-Tronic / Vertigo / Universal) 22.01.10*

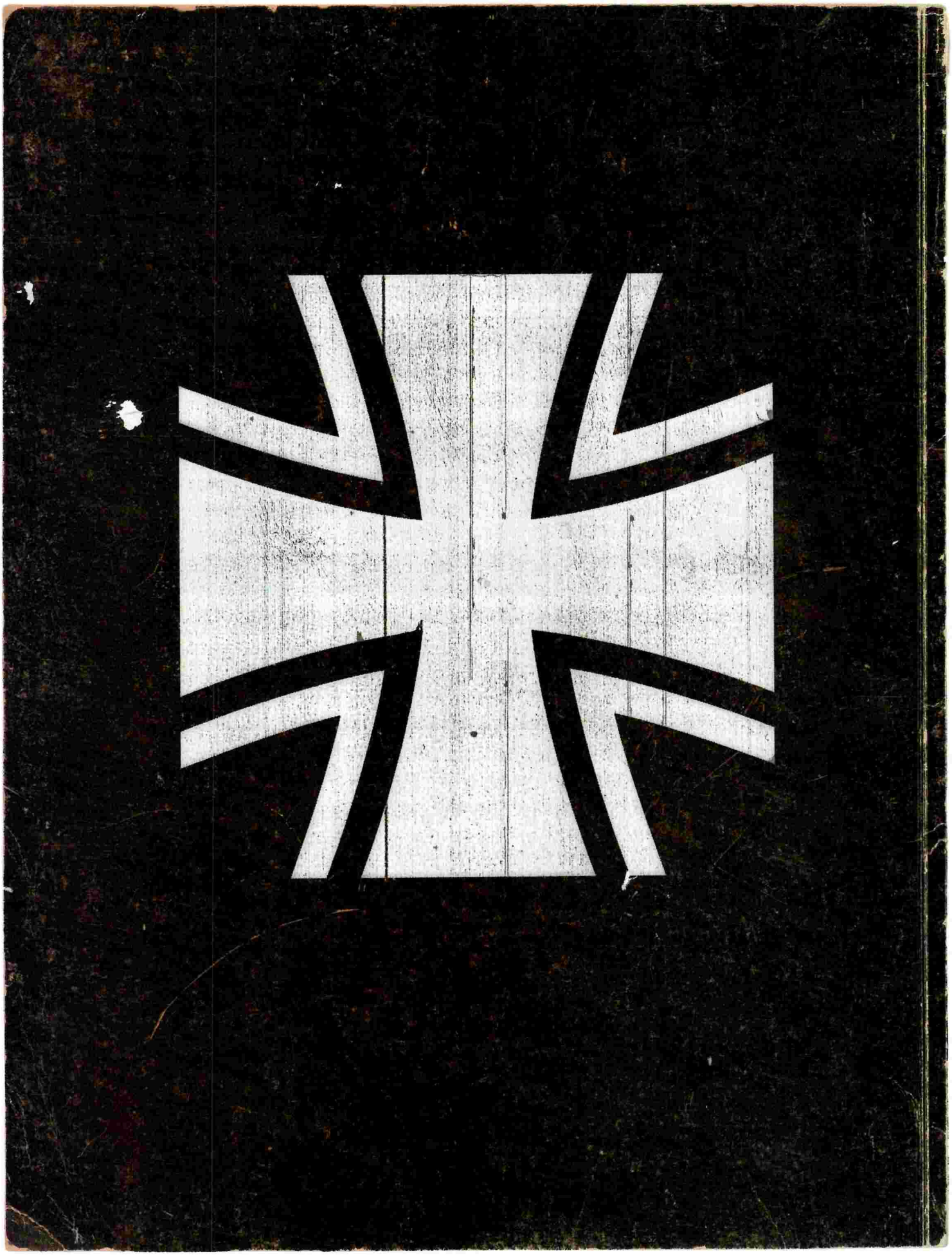
JAHRES RÜCKBLICK 2009



Im Jahresrückblick holt uns die Geschichte spürbar ein. In Afghanistan herrschen seit acht Jahren ›kriegsähnliche Zustände‹, sie wurden 2009 endlich beim Namen genannt. Deutschland wird wieder von einer konservativ-liberalen Koalition regiert, elf Jahre nach Ende der Ära Kohl. Der zwanzigste Jahrestag des Mauerfalls wurde in Berlin mit viel Pomp begangen, dabei hatte die Retrospektive »60 Jahre. 60 Werke« gezeigt, dass von einer gesamtdeutschen (Kunst-)Geschichte noch lange keine Rede sein kann. Und im Pop? Da wurde einerseits der Ruf der Natur laut – die Städter entdeckten das Gärtnern für sich –, andererseits dominierte Vollsynthetik: Auto-Tune war aus den Charts nicht wegzudenken. Genauso wenig wie Lady GaGa und Michael Jackson, die 2009 nebenbei zum Jahr des Penis im Pop machten.

Alle Illustrationen & Collagen: PATRICK KLOSE

I · Krieg **DAS JAHR, IN DEM WIR FEINDKONTAKT AUFNAHMEN** *Text: ROBERT DEFCON · S. 051* II · Neo-Individualliberalismus **DER TERROR DER SELBSTVERSTÄNDLICHKEIT** *Text: WOLFGANG MÜLLER · S. 052* III · Nachrufe **IM LEBEN RADIKAL ANDERS, IM TODE GLEICH** *Text: THOMAS HÜBENER · S. 053* IV · Ostkunst **GRÜSSE AUS DEM ÄSTHE-TISCHEN ZOO** *Text: KITO NEDO · S. 053* V · Bundestagswahl **GLEICHGÜLTIGKEIT, GEFOLGT VON PANIK** *Text: ARAM LINTZEL · S. 054* VI · Sport **STADION DER ANGST** *Text: RALF KRÄMER · S. 055* VII · Gentrifizierung **STACHEL IM FLEISCH DER AUFWERTUNG** *Protokoll: MAX DAX · S. 055* VIII · China **DAS LAND DER TRÄUME** *Text: VERA TOLLMANN · S. 056* IX · Auto-Tune **DIE STIMME ALS SPIELZEUG** *Text: KLAUS WALTER · S. 056* X · Urban Gardening **DIE BAUERN VON KREUZBERG** *Text: MARIE BRUNN · S. 057* XI · Penis im Pop **DER MUSKEL IN ALLER MUNDE** *Text: JAN KEDVES · S. 058*



I. DAS JAHR, IN DEM WIR FEINDKONTAKT AUFNAHMEN

Das Jahr 2009 markierte das bereits achte Jahr des »Enduring Freedom« getauften Krieges der von den USA angeführten Westmächte gegen die Taliban in Afghanistan. Aber erst seit diesem Jahr wird der Krieg mit aktiver Beteiligung der deutschen Bundeswehr auch als solcher bezeichnet – auch wenn die Frage nach dem ›Warum‹, dem zu zahlenden Preis und nach den Verbündeten bis heute nicht beantwortet wird.

Text: ROBERT DEFCON

Seit dem 7. Oktober 2001 wird zurückgeschossen. In Afghanistan startete die US-Luftwaffe den mit 44 Stunden längsten Bombereinsatz ihrer Geschichte, während die Verbündeten der Nordallianz am Boden vorrückten. Kabul wurde am 13. November 2001 eingenommen, kurze Zeit später die wichtigsten Hochburgen der Taliban – während die UNO »unbestätigte« Berichte von gewaltsamen Übergriffen, Plünderungen, Hinrichtungen und Entführungen durch den Bündnispartner des Westens, die Nordallianz, kolportierte.

Das hielt die rot-grüne Bundesregierung Ende 2001 nicht davon ab, die deutsche Beteiligung an der US-Operation »Enduring Freedom« zu beschließen. In der zeitnah abgehaltenen Petersberger Afghanistan-Konferenz verteilte der Westen Posten der neuen Regierung an Vertreter der Nordallianz. Vorsitzender der Interimsverwaltung wurde Hamid Karzai – einst selbst Unterstützer der Taliban, später Finanzier ihrer kaum weniger radikalisierten Gegner und heute Präsident Afghanistans. Sein Bruder Ahmed Wali Karzai gilt als der größte und einflussreichste Drogenproduzent und -händler Afghanistans. Er steht laut Berichten der New York Times auf der Gehaltsliste des amerikanischen Geheimdienstes CIA. Die Operation »Enduring Freedom« markiert ein weiteres Kapitel in der tragischen Geschichte des nach einer kurzen Entwicklungsphase in den sechziger und siebziger Jahren von Armut, Korruption, Gewalt und perfiden Großmachtspielchen gebeutelten Landes, zugleich darf der Feldzug als schwärzester Abschnitt in der Geschichte westlicher Geostrategie seit Ende des kalten Kriegs betrachtet werden – mit Guantanamo als Mahnmal. Veritable Nachrichten dringen freilich kaum durch den westlichen Wattebausch aus Selbstgefälligkeit, falschem Stolz, Realitätsverleugnung und Atomangst. Denn ad 1: »Wir müssen den Afghanen helfen«, ad 2: »Wir dürfen vor den Taliban nicht kapitulieren«, ad 3: »Wir stabilisieren die Region« und ad 4: »Terroristen dürfen keine Atomwaffen besitzen«. Die dieses Jahr medial aufbereiteten Berichte zu tödlichen Fehlern der Bundeswehr, zur Rückkehr der Taliban und zur zunehmend prekärer werdenden Sicherheitslage sowie zu offenkundigen Wahlfälschungen lassen die Öffentlichkeit ahnen, dass etwas schiefläuft bei der Umsetzung des Programms der Friedensmächte, doch wird die Frage, zu welchem Preis und mit welchen Partnern hier Krieg geführt wird, kaum gestellt.

Dabei liegt offen zutage, dass der Westen in diesem Krieg mit Terrororganisationen zusammenarbeitet, die die demokratischen Institutionen Afghanistans unterwandern, die wenig mehr als ein Deckmantel von Drogenmafia und Kriegslobby sind. Offen zutage liegt, dass in Afghanistans Judikative eine Mischung aus kruder Scharia-Deutung und himmelschreiender Korruption herrscht – die offene Entrechtung afghanischer Frauen durch ein kürzlich von Präsident Karzai im Amtsblatt veröffentlichtes Gesetz ist die Spitze des Eisbergs: Zwangsverheiratungen auch Minderjähriger, Nahrungsentzug bei sexueller Verweigerung und das Einsperren von Frauen in den eigenen vier Wänden sind seither eine auch gesetzlich sanktionierte Praxis. Politisch aktive Frauen, gar Frauenrechtlerinnen, müssen um ihr Leben fürchten. Lebensgefahr droht auch den Vertretern einer bloß andeutungsweise freien Presse. Dass von einem zivilen Aufbau Afghanistans kaum die Rede sein kann, ist nicht nur deshalb wenig überraschend. Schließlich fließen die enormen Aufwendungen für den Afghanistan-Krieg von monatlich 3,6 Milliarden Dollar allein seitens der USA (laut aktueller Schätzung des Congressional Research Service) zu nahezu 99% in die Kassen des militärisch-industriellen Komplexes und paramilitärischer Subunternehmer vor Ort. Der (aktuellste) UNDP Afghanistan-Report von 2007 berichtet von chronischer Unterernährung von 61% der Bevölkerung. 68% haben keinen Zugang zu Trinkwasser. 87,4% aller Frauen können weder lesen noch schreiben, ebenso auch die meisten der Männer. Zugleich ist diesem Bericht zu entnehmen, dass 90% der globalen Rohopiumproduktion mit einem Wert von jährlich 3,1 Milliarden Dollar aus Afghanistan stammen – etwa die Hälfte des legalen Bruttosozialprodukts. Mehr als jeder zehnte Afghane ist in diesem wohl stabilsten Marktsegment beschäftigt.

»Der Afghanistanfeldzug kann als schwärzester Abschnitt in der Geschichte westlicher Geostrategie seit Ende des kalten Kriegs gelten – mit Guantanamo als Mahnmal.«

Die neue Strategie der Obama-Administration ist in dieser Situation – trotz der wichtigen rhetorischen Deeskalation gegenüber dem Islam – weitgehend die alte: Mehr Geld für mehr Soldaten. Während erwartbar auch die schwarz-gelbe Bundesrepublik ihrer internationalen Verantwortung, im heillosen Chaos Krieg zu führen, weiterhin nachkommen wird, ist kaum abzusehen, dass gerade daraus auch mehr Sicherheit, mehr Entwicklung oder mehr Demokratie in Afghanistan resultieren werden. Im Jahr acht des Weltkriegs gegen den Terror kommt Afghanistan nicht zur Ruhe. Bleich und außer Atem stolpern die Soldaten durch ein blutverschmiertes Haus aus Karten.

II. DER TERROR DER SELBSTVERSTÄNDLICHKEIT

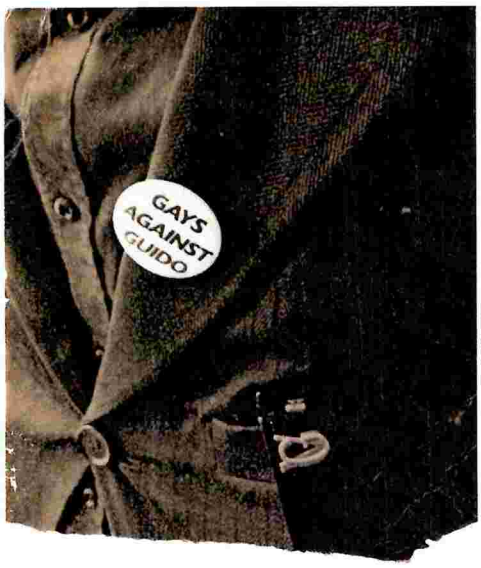
Die Grünen tapezieren rassistische Wahlplakate, ein Schwuler aus der FDP wird Außenminister, im Saarland bildet sich eine Jamaika-Koalition: 2009 war das Jahr des ›Neo-Individualliberalismus‹. Der neue Begriff beschreibt eine unsichtbare und gefährliche Bewegung, die von der Annahme ausgeht, alle Emanzipationsutopien seien verwirklicht und kollektive Interessen hätten sich deswegen erledigt.

Text: WOLFGANG MÜLLER Bild: © 2009 MARTIN HOSSBACH

Im Jahr 2009 war er nicht mehr zu ignorieren: Fast unbemerkt triumphierte der Neo-Individualliberalismus (kurz: »N.I.L.«). Das Einzigartige an dieser Bewegung ist, dass ihre Anhänger gar nicht bemerkt haben, dass sie Vertreter des Neo-Individualliberalismus sind. Das Lager wird gespeist aus unterschiedlichsten Parteien – Grüne, CDU, CSU, SPD bis hin zur FDP. Die entscheidenden Gemeinsamkeiten bleiben unausgesprochen, sind unsichtbar und nur indirekt an einer überraschenden Kompatibilität der Parteien untereinander erkennbar. Als visionärstes neo-individualliberales Projekt gilt die neue saarländische CDU-FDP-Grüne-Koalition.

Dem Neo-Individualliberalismus liegt die Ansicht zu Grunde, dass es unsere westliche Gesellschaft erfolgreich geschafft hat, die ursprünglich linksalternative Emanzipationsutopie der freien, individuellen Selbstentfaltung zu verwirklichen: Eine Frau aus Ostdeutschland ist Kanzlerin, ein Homosexueller aus der CDU ist Bürgermeister in Hamburg, ein anderer aus der SPD ist es in Berlin, ein dritter aus der FDP ist Außenminister und ein nicht-weißer Deutscher Gesundheitsminister. Eine lesbische Premierministerin rettet 2009 Island vor dem Staatsbankrott, und in den USA wird ein Schwarzer Präsident. Allen Minderheiten und Benachteiligten stehen dieser Tage scheinbar die Türen weit offen. Was zu der Annahme verleitet: Es gibt keine Randgruppen mehr! Auf Basis dieser Annahme werden Schlüsse gezogen, die ein groteskes gesellschaftliches Bild zeichnen.

Den Begriff Neo-Individualliberalismus entwickelte der Berliner Kulturarchäologe Matthias Mergl. Zum ersten Mal verwendete er ihn am 12. September in der kleinsten deutschen Tageszeitung junge Welt in einem



Artikel über »neue Farbenblindheit«. Unter der Überschrift »Nicht unsichtbar« analysierte Mergl ein brutales Wahlplakat des Grünen-Kreisverbands Kaarst in NRW, das sich aus dem exotisch-erotischen Inventar des Kolonialrassismus bediente: das Foto einer nackten schwarzen Schönheit von hinten, deren Po aus dem Nichts umgriffen wird von rotlackiert-femininen Händen. Darüber auf grünem Hintergrund der Slogan: »Der einzige Grund, schwarz zu wählen.« Trotz energischer Proteste, die in der Verleihung der »Braunen Karte« durch den Interessenverband schwarzer Menschen in Deutschland (www.derbraunemob.de) gipfelten, verstanden die Grünen die ganze Aufregung nicht. »Aus einer weißen, neo-individualliberalen Perspektive, die jegliche Form der Einbettung in kollektive Wahrnehmungsmuster verleugnet«, so schrieb Matthias Mergl in seinem Artikel weiter, »kann die Reproduktion dieser diskriminierenden Stereotype unsichtbar werden. Allerdings verschwinden sie dadurch nicht aus dem Alltag – ganz im Gegenteil.«

Im Neo-Individualliberalismus verschieben sich unbemerkt die Gewichtungen. Der Hinweis auf strukturelle Ungleichheiten gilt nun als Beweis ideologischer Verbohrtheit, während Erfolg zunehmend zum Ergebnis individuellen Engagements erklärt wird (und Misserfolg nicht zum Ergebnis etwa von Diskriminierung, sondern von mangelndem Engagement). Es blüht ein Dogmatismus des Undogmatischen. Damit erledigt sich jede kritische Diskussion. Kritik wird auf Befindlichkeit betroffener Subjekte reduziert und mit den neusten objektiv-neutralen Zahlen entlarvt. Besonders heftig traf das Phänomen die tageszeitung. Deren Aufmacher »Der Erste, der mich Nigger nannte, war ein Türke«, Zitat des Rappers Samy Deluxe (taz 23.5.09), trug die typisch neo-individualliberale Handschrift. Sie macht weiße Deutsche schlagartig unsichtbar und unschuldig. Als wiedergeborene Neutren können sie ihre eigene Stellung in gesellschaftlichen Hierarchien ignorieren: die Welt als Pro- und Kontra-Ansichtssache. Der Rest ist privates Konkurrenzdenken oder die Schuld primitiver anderer.

Um diesem Trend entgegenzuwirken, entwickelten Gegner des Neo-Individualliberalismus den Button: »Gays against Guido«. Dieser stellt wohlgemerkt nur eine von unzähligen Möglichkeiten dar, auf die Gefahren des Neo-Individualliberalismus aufmerksam zu machen. Dessen größte und wirksamste Kraft besteht gegenwärtig in seiner Unwahrgenommenheit und damit seiner Unangreifbarkeit: In der Maske des Selbstverständlichen lauert der neue Terror.

III. *IM LEBEN RADIKAL ANDERS, IM TODE GLEICH*

Nicht nur Robert Enke und Michael Jackson starben 2009 – eine Erinnerung an fünf Menschen, die wir vermissen.

Text: THOMAS HÜBENER

Gefragt, welche Grabinschrift er sich dereinst wünsche, wenn es zu Ende ist, antwortete der Horrorregisseur John Carpenter einmal: »I'll be right back.« Manche müssen nicht wiederkehren, um auch nach ihrem Tod noch präsent zu sein. Hier sind fünf von ihnen.

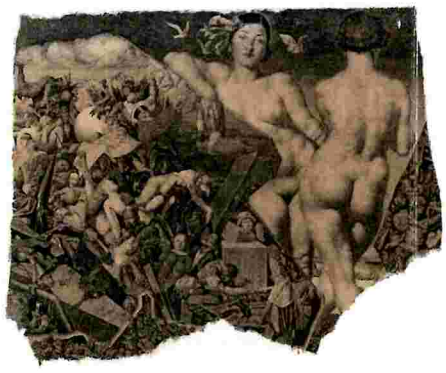
Die Tänzerin und Choreografin Pina Bausch (*27. Juli 1940; †30. Juni 2009) ließ ihr Wuppertaler Ensemble auf Blättern, Zweigen und Erde tanzen. Statt auf Verkörperungen ästhetischer Idealnormen traf man in ihrem revolutionären Tanztheater auf Alte, Dicke und Verheulte. Bauschs Truppe trat in Unterhose und Nachthemd auf und kannte keine Scheu vor der Grimasse. Die allürenlose Diva montierte Gesang, Pantomime, Sprache und Musik zu einem expressionistischen Gesamtkunstwerk, dessen Held der verwundbare Körper war. Nie um Ausdruck des Inneren ging es dagegen der formalistisch arbeitenden Hamburger Konzeptkünstlerin Hanne Darboven (*29. April 1941; †9. März 2009). Inspiriert von Vertretern der New Yorker Minimal Art wie Sol LeWitt gründete ihr künstlerisches Konzept auf dem Universum der Zahlen. Mit manischer Konsequenz schuf Darboven aus Kalenderdaten und dem Additionsverfahren ausufernde Schreibzeichnungen. Ihre einzigartige Mixtur aus Mathematik und Registraturzwang zur Bannung des vorbeifließenden Zeitstroms löst beim Betrachter (und Zuhörer, Darboven komponierte auch) anhaltend Befremden und Faszination aus. Ebenfalls Mathematik, jedoch eine der Gefühle, war das Metier von Maurice Jarre (*13. September 1924; †29. März 2009). Der Filmmusikkomponist gehört in eine Reihe mit John Barry und Ennio Morricone. Seine bekanntesten Werke – »Lawrence von Arabien«, »Doktor Schiwago« und »Reise nach Indien« – entstanden alle unter der Regie von David Lean. Der Franzose legte immer Wert darauf, dass der Soundtrack nicht bloßes Beiwerk des Leinwandgeschehens ist, sondern als selbstständige Kunstform bestehen kann. Der Pole Leszek Kolakowski (*23. Oktober; †17. Juli 2009) hingegen machte aus Philosophie Kunst. Der Autor des Standardwerkes »Hauptströmungen des Marxismus« überquerte mit Fabeln und Aphorismen immer wieder die Grenzen seines Faches in Richtung epische Literatur. In seiner Jugend engagierter Marxist, wandte er sich später von dessen weltlicher Heilslehre ab. Der in die Katastrophe führenden selbstvergöttlichenden Verabsolutierung der Vernunft stellte er – darin dem späten Habermas ähnlich – die Notwendigkeit einer transzendenten Dimension gegenüber: keine Moral ohne Gott. Bei dem an einer Überdosis Heroin gestorbenen Künstler Dash Snow (*27. Juli 1981; †13. Juli 2009) spielte die Moral nur eine dienende Rolle: Sie verschaffte dem bohemistischen Sperma-Collagisten die Lust des Tabubruchs. Der langzeitobdachlose Graffitisprayer aus gutem Hause, Träger eines Saddam-Tattoos, übertrug das Konzept der versifften Drogenparty und des dionysischen Zumüllens aufs Museum. Er collagierte, als hätte es Dada nie gegeben, und hielt jugendlichen Sex auf für ihre Authentizität gefeierten Polaroids fest.

Im Leben radikal unterschiedlich, im Tode gleich: Mögen sie in Frieden ruhen.

IV. *GRÜSSE AUS DEM ÄSTHETISCHEN ZOO*

Auch zwanzig Jahre nach dem Mauerfall fiel es manch einem schwer, eine gesamtdeutsche (Kunst-) Geschichte zu denken – Kuratoren eingeschlossen.

Text: KITO NEDO
Bild: WERNER TÜBKE © 2009 VG BILD-KUNST



Kaum eine Berliner Institution ließ es sich nehmen, dem Wendejubiläum 2009 eine Ausstellung zu widmen. Die Akademie der Künste zeigte Fotos aus der Ost-Kunstszene der achtziger Jahre (»Kunst und Revolte '89«), im Haus der Kulturen der Welt waren mit »Ostzeit« Bilder der Kerngruppe der späteren Ostkreuz-Fotoagentur zu sehen, das Deutsche Historische Museum übernahm die zuvor in Los Angeles und Nürnberg gezeigte Großausstellung »Kunst und Kalter Krieg – Deutsche Positionen 1945-1989«.

Für Aufregung sorgte die Schau »60 Jahre. 60 Werke», die im Mai und Juni im Berliner Gropiusbau lief, und die mit der Eröffnung durch Kanzlerin Merkel den Status einer quasi-staatlichen Veranstaltung erhielt. Das Dumme dabei: Die Macher der Ausstellung, unter ihnen der Chef der Hamburger Kunsthalle Robert Fleck und der Mitbegründer des Frankfurter MMK Peter Iden, wollten von der DDR und der dort entstandenen Kunst gar nichts wissen, sondern vielmehr den Jahrestag des Inkrafttretens des Grundgesetzes feiern. Deshalb begnügten sie sich mit der Westgarde, also Lüpertz, Immendorff, Beuys und Co. Der Osten, der sich ebenfalls 1949 seine Verfassung gegeben hatte, war für Kurator Siegfried Gohr nur ein »ästhetischer Zoo«, die dort lebenden Künstler, erklärte auch der Mitverantwortliche Walter Smerling, spielten »für die Entwicklung der Kunst eigentlich keine Rolle«.

Zum Jubiläum der Wende überboten sich die Museen mit Retrospektiven zur Ost- und Westkunst – nicht immer mit Augenmaß.

Ein gelungener Affront mit wütenden Reaktionen: Bernhard Heisig, Maler und ehemaliger Rektor der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst, bezeichnete die Ausstellung im Spiegel als einen »unverschämten Blödsinn«. Und der Schriftsteller Christoph Hein bescheinigte den Kuratoren in einem offenen Brief in der Wochenzeitung Freitag, mit der von ihnen praktizierten »heroisch-freiheitlichen Ausgrenzung aller Zonenkunst« von Kunst »recht wenig zu wissen und nichts zu verstehen«. Eduard Beaucamp schließlich deutete die Schau im Gropiusbau in der FAZ als jüngstes Beispiel einer langen Liste der »Demütigungen und Ausgrenzungen der Ostkünstler«, die auch nach zwanzig Jahren ohne Mauer einem aggressiv bekräftigten »Alleinvertretungsanspruch der West-Ästhetik« gegenüberstünden. So löste sich auch der postulierte Anspruch der Ausstellung – die im Kern nicht viel mehr als das letzte, mit viel Sponsorengeld (Atomkonzern RWE, Bild-Zeitung) geölte Aufbäumen eines rheinländischen Old-Boys-Networks war – auf gespenstische Art und Weise ein. Hatte doch Initiator Smerling mit dem Satz »Wenn Sie etwas über das Land erfahren wollen, in dem Sie leben, dann sollten Sie sich diese Ausstellung ansehen« für seine krude Aktion geworben.

V. *GLEICHGÜLTIGKEIT, GEFOLGT VON PANIK*

Die Bundestagswahl und die Tage danach: 2009 wurde der vor fünf Jahren beobachtete kulturelle Wechsel zum neuen Konservatismus in Deutschland auf politischer Ebene nachvollzogen. Die Reaktionen hätten unterschiedlicher nicht sein können.

Text: ARAM LINTZEL
Bild: © 2009 REUTERS / ARND WIEGMANN

Da dachte man, der Kapitalismus sei nach der ›Krise‹ am Ende, und dann das: Weil ausgerechnet die Marktfetischisten der FDP triumphierten, war nach fünf Minuten alles klar am 27. September 2009, dem kürzesten Wahlabend seit Menschengedenken. Die »Lindenstraße« hätte genauso gut zur amtlichen Zeit um 18.50 Uhr laufen können. Nach Mitleidsbekundungen für die abgewrackte SPD verbreitete sich schnell eine Atmosphäre des stalinistischen Verdachts: Sind sie mitten unter uns? Wer von den eigenen Freunden hat womöglich FDP gewählt? Trägt hier jemand eine randlose Brille? In der ersten Schockstarre textete ein Bekannter den Special-A.K.A.-Klassiker »Racist Friend« um: »If you have a neoliberal friend / Now is the time, now is the time / For your friendship to end«.

Direkter gefragt: Haben die »Freien Demokraten«, wie Westerwelle sie immer nennt, den langen Weg zur (pop-)kulturellen Hegemonie angetreten? Die aus der Hüfte geschossene Sozialforschung führte selbst in der seriösen Presse zu eher spekulativen Ergebnissen. Während Gustav Seibt in der Süddeutschen Zeitung die neue FDP-Klientel in den Kreativmilieus von Berlin-Mitte (und den anderen ›Mitten‹ der Republik) ausmachte, schrieb Dirk Knipphals in der taz: »Das kulturelle Kapital der FDP in den Clubs, Galerien und Theaterkantinen dürfte höchstens noch von der alten Bush-Regierung unterboten werden.« Beide Analysen ignorierten, dass erstaunlich viele Arbeitslose FDP wählten. Offenbar meinen keineswegs allein die selbsternannten »Leistungsträger«, dass sich, wie auf den FDP-Plakaten geschrieben, »Leistung wieder lohnen muss«.

Auch sonst war in den Kampagnenzentralen von Union und FDP Schmalhans Küchenmeister: »Steuern runter!« lautete die einzige Message. Ansonsten war man wohl vor allem damit beschäftigt, von Obama zu lernen und auf Internet-Wahlkampf umzustellen – inklusive falsch verstandener Konzepte von ›locker & lustig‹. Angesichts dessen, dass Schwarz-Gelb ohne den Überbau einer »geistig-moralischen Wende« (Helmut Kohl) angetreten war und niemand ein ›schwarz-gelbes Projekt‹ ausrief, waren manche Reaktionen überraschend alarmiert. Auf Facebook brachten in den Tagen nach der Wahl viele ihre »Angst« zum Ausdruck und prophezeiten düstere Zeiten – später dann zusätzlich angefeuert von Westerwelles Sprachchauvinismus gegenüber einem BBC-Reporter, der eine Frage auf Englisch beantwortet haben wollte (»Es ist Deutschland hier!«). Wenn Schwarz-Gelb wirklich so schlimm ist, warum herrschte dann aber vor der Abstimmung eine derart träge Gleichgültigkeit? Selten gab es vor einer Bundestagswahl so wenig ideologische Erhitzung und dramatische Zuspitzung. Das lag vor allem daran, dass eine klare Konfrontationslinie fehlte; es gab zwar ein sogenanntes bürgerliches Lager, aber eben kein linkes Lager mit Machtoption. Auswertungen zeigen, dass viele links stehende Wahlberechtigte gar nicht erst ins Wahllokal gingen.

Plötzlich war die FDP keine banale Klientelpartei mehr, sondern das Böse schlechthin.

So ergab sich ein irritierendes Vorher/Nachher-Bild: Während vor der Wahl postideologisches Abwarten das aufgeklärt linksliberale Milieu prägte, wurde die politische Leidenschaft hinterher nachgeholt. Plötzlich war die FDP keine banale Klientelpartei mehr, sondern das Böse schlechthin. Panik und Paranoia lösten Gleichgültigkeit und Genügsamkeit ab. Doch es gab auch noch zwei andere Reaktionsmuster. Erstens den linksradikalen Zynismus: Dessen Vertreter hatten keine Lust, über die Wahl zu reden, da es in ihren Augen in der liberalen Demokratie sowieso nichts zu wählen gibt. Jede Wahl ist für sie nichts anderes als ein Spektakel, das Pseudo-Differenzen simuliert, um zu verschleiern, dass heutige Realpolitik nur die Anpassung an Sachzwänge ist. Zweitens den Linke-Mehrheit-Optimismus: Dessen Anhänger gehen davon aus, dass die kommenden schwarz-gelben Jahre die Latenzphase für eine sich 2013 manifestierende linke Mehrheit sein werden, die durch die Allianz mit der Straße, sozialen Bewegungen und womöglich den Nerds von der Piratenpartei auch gleich die Fesseln der repräsentativen Demokratie lockern könnte.

Vor der Wahl fragte der Spiegel auf dem Cover: »Morgen rot. Wie links wird die Republik?« Morgen ist ein gutes Stichwort, denn Geduld ist angesagt. Und abermals zeigt sich die historische Ungleichzeitigkeit von kultu-

rellen und politischen Kristallisationen: Es war im Jahr 2004, als in Publikationen wie Theater heute oder Texte zur Kunst das Phänomen eines neuen Konservatismus in Literatur, Kunst und Theater diagnostiziert wurde. Der politische Wechsel hin zu einer Koalition aus Marktfreiheit und Wertekonservatismus erfolgt nun fünf Jahre später. Auch Rot-Grün kam 1998 Jahre zu spät, die kulturelle Hochzeit des rot-grünen Milieus lag in den Achtzigern. Und genauso würde Rot-Rot-Grün 2013 zu spät kommen. Von gewissen Animositäten zwischen SPD und Linkspartei sowie manchen Granitlinken in letzterer abgesehen, hätte diese Allianz gerade jetzt eine interessante gesellschaftliche Dynamik entfachen können. Doch stopp! – der metahistorische Konjunktiv lenkt nur vom Wahlergebnis ab. Erst mal wird man sich mit der schwarz-gelben Realität auseinanderzusetzen haben. Komme da, was wolle.

VI. *STADION DER ANGST*

Die Schicksale zweier Leistungssportler zwangen die breite Öffentlichkeit 2009 in überfällige Diskurse.

Text: RALF KRÄMER
Bild: © 2009 MARKUS UNTERGASSMAIR

Am 16. August übertraf Usain Bolt im 100-Meter-Lauf-Finale der Leichtathletik-WM in Berlin seine eigene Weltbestleistung um ganze elf Hundertstel. Er erreichte in nur 9,58 Sekunden das Ziel. Wie schon im Vorjahr, als der Jamaikaner bei der Olympiade in Peking siegte, sah sich Wolf Dieter Poschmann vorsorglich zu Argwohn veranlasst: »Da brodelt Adrenalin in den Adern – und wer weiß, was sonst noch alles«, sagte der ZDF-Reporter noch vor Startschuss. Die Zweifel an Bolts Leistung wurden inzwischen beseitigt. Wissenschaftler haben festgestellt, dass er »dank seines Wuchses« über eine besonders »effektive Hebelwirkung« (Zeit Online vom 19.11.09) verfüge und daher von der Natur begünstigt sei, wie etwa auch der Rekord-Schwimmer Michael Phelps durch seine großen Füße.

Man könnte also von Schicksalsdoping sprechen. Wie aber auch in solchen Fällen mit zweierlei Maß gemessen wird, zeigte sich bei Caster Semenyas Sieg im 800-Meter-WM-Finale der Frauen. »Goldmädchen oder Goldjunge?«, fragte das Heute-Journal, die Rheinische Post schrieb gar einen »Geschlechtsskandal« herbei. Dabei steckte der Skandal vielmehr im Umgang mit, und nicht in der Frage, ob die südafrikanische Sprinterin nun ein Mann oder zumindest intersexuell veranlagt sei. In Erinnerung bleibt eine öffentliche ›Aufklärungsarbeit‹, in der nicht Fakten, sondern Mutmaßungen im Mittelpunkt standen. Bar jeglicher Eindeutigkeit ließ der Internationale Leichtathletikverband Ende November seine angekündigte Entscheidung über eine mögliche Aberkennung der Goldmedaille denn auch verschieben. Woraufhin die Leiterin des Zentrums für Interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung der TU Berlin, Sabine Hark, anregte, das aus dem Golfsport bekannte Prinzip des Handicaps auf andere Sportarten auszuweiten, sprich: eine Art individuelle, aufrechenbare Leistungskennzahl einzuführen, die im fließenden Geschlechterkontinuum zwischen den Kategorien ›Mann‹ und ›Frau‹ Wettbewerbe auf Augenhöhe ermögliche.

Dass man dem gesellschaftlichen Bewusstsein gerade beim Wandel zuschaut, diese Ahnung beschlich einen auch im tragischen Kontext der Gedenkfeier für den Fußballtorwart Robert Enke. Der unbedingte Wille zum Demutspathos ging während der Übertragung in der ARD eine bizarre Allianz mit dem dramatisierenden Live-Kommentar Reinhold Beckmanns ein. Dass der Suizid Enkes einen nationalen Therapiebedarf evozieren würde, deutete sich zunächst in der Andacht des Pfarrers Heinrich Plochg an: »Misserfolg, Krankheit, Niederlagen, aber auch Schicksalsschläge [...] sind keine Schwächen, die man wegtrainieren kann, auch wenn unsere Gesellschaft das oft von uns verlangt.« Als der Hannover-96-Präsident Martin Kind später meinte, Enke habe »unsere Herzen« als »Leistungsträger« erobert, da erschien das Wort ›Leistungsträger‹ als Teil eines abgewirtschafteten Vokabulars zur Dekonstruktion freigegeben. Die Diagnose des Hannoverschen Oberbürgermeisters Stephan Weil – »Wir haben alle Angst, keiner ist davon ausgenommen« – öffnete schließlich unter dem Applaus der 40.000 Stadionbesucher den Raum zu Joseph Beuys. »Zeige deine Wunde«, forderte der, als er 1980 von der »Krankheit der Gesellschaft« sprach, »weil man die Krankheit offenbaren muss, die man heilen will.« Nicht vom Trauerflor verhangen waren allerdings die Werbebanner des Stadion-Sponsors, des selbsternannten »Finanzoptimierers« AWD: »Mehr Siege, mehr Sicherheit«.

VII. *STACHEL IM FLEISCH DER AUFWERTUNG*

Christoph Twickel, Co-Autor des Manifests »Not In Our Name, Marke Hamburg!«, über das Jahr des Widerstands gegen die Hamburger Turbo-Gentrifizierung.

Protokoll: MAX DAX

Die Stadtentwicklungspolitik in Hamburg orientiert sich ganz zentral daran, ein Image zu produzieren, das Investoren anlockt, nach dem Motto: Hamburg muss in Bordmagazinen glänzen, dafür müssen wir eine Kulissenstadt mit gut aussehenden Caffè-Latte-People und Mini-Fahrern vor Elbpanorama schaffen. Allerdings ist man bei der Hamburg Marketing GmbH schlau genug, auch mit der Authentizität gewachsener Subkulturen zu werben. Das Portfolio ist sozusagen: Hafencity als Premiumlage – und als Szene-Dreingabe gibt's noch die Schanze und St. Pauli. So kommt es dann, dass auf dem Titel der Werbebroschüren plötzlich die Goldenen Zitronen oder Tocotronic auftauchen. Mit dem Manifest »Not In Our Name, Marke Hamburg!« wollten wir klarstellen: Für diese Politik machen wir nicht die Statisten.

Hamburg befindet sich in der Turbo-Gentrifizierung. Einerseits wird gerade in Vierteln wie der Schanze und St. Pauli die typische, durchgentrifizierte Struktur mit Bars, Altbauten und ›kreativer‹ Szene zum Marktumfeld für große Ketten und Immobilienentwickler, die dort im ganz großen Stil Eigentumswohnungs-Quartiere bauen lassen. Andererseits basiert die städtische Politik der ›wachsenden Stadt‹ darauf, diese allmählichen, jahrelangen Aufwertungsprozesse einfach zu überspringen, indem man etwa so eine riesige Brachfläche wie die Hafencity aus der Retorte zu einem wohlhabenden Busi-

ness- und Apartment-Distrikt entwickelt. Natürlich gab und gibt es in Hamburg immer wieder Kämpfe zwischen der Koalition von Subkultur, Anwohnern und Politszene auf der einen Seite und städtischen und wirtschaftlichen Immobilienverwertern auf der anderen. Daraus resultieren auch Gentrifizierungsprozesse. Um die Hafenstraße und das Nachbarschafts-Kunstprojekt Park Fiction auf St. Pauli – beide in jahrelangen Kämpfen gegen die Stadt durchgesetzt – ist heute ein blühender Immobilienmarkt entstanden. Dennoch sind das eben auch Freiräume und Stachel im Fleisch der Aufwertung.

Natürlich will man uns von Seiten der Politik auf die Rolle der Subkultur-Lobbyisten reduzieren. »Not In Our Name, Marke Hamburg!«, die »Komm in die Gänge«-Aktion im Gängeviertel und die anderen »Recht auf Stadt«-Initiativen sind aber keine Kulturarbeiter-Interessensgemeinschaften. Es geht darum, gegen die fortschreitende Segregation der Städte anzustinken und Oasen für alle zu schaffen, oder besser: Schneisen in die unternehmerische Stadt zu schlagen. Der »Creative Class«-Ökonom Richard Florida hat einen »Hamburg Dialog« vorgeschlagen: dass Kreative, weil sie ja so eifrig für Wertsteigerungen auf dem Immobilienmarkt sorgen, auch einen Platz am Katzentisch der Stadtentwicklung verdient hätten, um dort Sonderkonditionen für sich herauszuschlagen. Der Witz ist allerdings: In Hamburg geschieht das längst. Seit geraumer Zeit lockt die Stadtentwicklungspolitik Kreative per Sonderkonditionen gezielt in Stadtteile, um diese für Investoren interessant zu machen. Deshalb war die Besetzung des Gängeviertels eine so erfrischende Klarstellung: Jetzt gehen wir auch mal da hin, wo wir wirklich was wollen.

VIII. *DAS LAND DER TRÄUME*

Spätestens seit 2008 scheint jedes Jahr ein China-Jahr zu sein – Tibet-Problematik hin oder her

Text: VERA TOLLMANN

Wie ein Buddha ruht Ai Weiwei in seinem Körper. Und es fiel schwer in diesem Herbst, seiner unverwüstlichen Statur auszuweichen. Dank intensiver Berichterstattung – die Süddeutsche Zeitung brachte zwei Doppelseiten zu Weiweis Ausstellung »So Sorry« im Münchner Haus der Kunst – wurde der Künstler und Aktivist 2009 zum Lieblingschinesen der Deutschen. Denn Ai Weiwei ist einer, der den Westen versteht. Ob Milchpulverskandal oder die verheerenden Erdbeben von Sichuan: Im unermüdlichen Demokratisierungskampf macht sich Weiwei stark für die Opfer des kommunistischen Regimes. Dafür wurde er von der chinesischen Polizei verprügelt. Gerettet haben ihn deutsche Ärzte in einem Münchner Krankenhaus.

Überhaupt prägt die steigende Präsenz chinesischer Kunst in den vergangenen Jahren nachhaltig unser Bild vom modernen China. Zwar schluckt der Kunstmarkt seit der weltweiten Finanz- und Wirtschaftskrise nicht mehr die pop-realistische Mao-Kunst, die er zuvor noch zu schwindelerregenden Preisen an die Sammler brachte, aber noch immer ist es für die großen Player im Kunstbetrieb unerlässlich, einen Teil des eigenen Lebenslaufes auf chinesischem Territorium beschritten zu haben, am besten mit Zweitwohnsitz in Beijing – wie ihn fast jeder, der zum Jetset der Künstler und Kuratoren zählt, natürlich schon längst hat. Und auch außerhalb des Kunstkontextes gilt: Um China kommt eigentlich keiner mehr herum.

China besitzt mit Abstand die größten Währungsreserven der Welt. Als das amerikanische Finanzsystem 2008 am Boden lag, war China ein bescheidener Retter in der Not. Im selben Jahr präsentierte sich die Volksrepublik der Weltöffentlichkeit im menschenfreundlichen Licht der Olympischen Spiele: ein Massenspektakel vor farbenfroher Kulisse. Im Oktober 2009 waren es dann die Feierlichkeiten der kommunistischen Partei Chinas zum 60. Jubiläum der Staatsgründung, die mit einer maoistischen Machtparade unangenehme Erinnerungen an Tage vor dem Fall des eisernen Vorhangs weckten.

Anlässlich der Buchmesse in Frankfurt wurde in diesem Jahr ein allzu tradiertes Bild des Ehrengastes China vermittelt: exotische Geisha und grinsender Wackelbuddha, das waren die Kunstfiguren, welche zu Präsentationszwecken aus der chinesischen Kulturgeschichte ausgegraben wurden. Mit Blick in die Zukunft bleibt zu vermuten, dass es der Weltausstellung 2010 in Shanghai gelingen wird, neue Motive in das ambivalente Portfolio aus Mao-Kunst, Minderheiten-Unruhen und Olympischem Pomp einzufügen. Einen weiteren Grund für künftige Chinajahre könnte dann zum Beispiel ein erschwingliches Elektroauto der chinesischen Firma »BYD – Build your dream« liefern. Der Westen träumt nicht nur von China, sondern China bietet dem in die Jahre gekommenen Westen mittlerweile auch ganz reale Träume an.

IX. *DIE STIMME ALS SPIELZEUG*

2009 kam mit Auto-Tune ein kosmetischer Vokaleffekt im Mainstream an und rührte alte Ressentiments neu auf.

Text: KLAUS WALTER

Am 3. Oktober schloss sich bei »Wetten, dass...?« der Kreis. Tokio Hotel präsentierten dem Samstagabendpublikum ihre neue Single »Automatisch«. Darin verwenden sie einen Effekt, der die Stimme von Bill Kaulitz alienartig verfremdet. Sie klingt, nun ja, automatisch. Elf Jahre zuvor hatte Cher an gleicher Stelle den Auto-Tune-Effekt zum ersten Mal im deutschen Fernsehen vorgeführt, »Believe« bescherte ihr ein spätes Comeback. Tokio Hotel bei Gottschalk mit Auto-Tune, das ist natürlich Wasser auf die Mühlen der Auto-Tune-Hasser. Und davon gibt es eine Menge. Denn 2009 war das Jahr, in dem Auto-Tune endgültig die Massen erreichte, und damit auch das Jahr des großen Backlashs.

Der Autor und Musiker Jace Clayton alias DJ Rupture behauptet in seinem Essay »Pitch Perfect«, dass Auto-Tune bei neunzig Prozent der aktuellen Popmusik zum Einsatz komme, dass also »das wichtigste musikalische Gerät der letzten zehn Jahre kein Instrument ist und kein physisches Objekt, sondern eine Software«. Was zum Verschwinden des physischen Tonträgers passt. Wie so oft in der Pop- und Kriegsgeschichte wird eine neue Technologie in dem Moment zum Erfolg, in dem sie entgegen der Gebrauchsanweisung eingesetzt wird. Eigentlich dient Auto-Tune der Perfek-

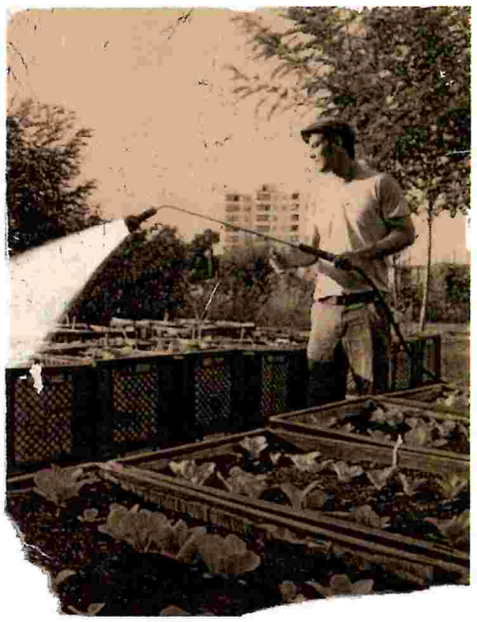
tionierung von Stimmen. Dann entdeckt jemand den Reiz der Übertreibung: Das metallisch roboterhafte Sirren auf der Gesangsspur bekommt eine eigene Faszination. Die Stimme wird übergeschlechtlich. Und farbenblind. Bis man schließlich nicht mehr weiß, wo einem der Kehlkopf steht. Singt da ein schwarzer Mann, eine weiße Frau oder doch der Pudel von Elton John? Die sogenannten natürlichen Eigenschaften der Stimme setzt Auto-Tune außer Kraft, und damit die tradierte Zuordnungslogik der segregierten Popwelt.

Die größten Triumphe feiert der Effekt jedoch interessanterweise im Hiphop, R&B und Dancehall-Reggae – alles Bastionen traditioneller Geschlechterverhältnisse. Nirgendwo sonst regt sich deswegen auch mehr Widerstand. Nicht nur der einflussreichste Rapper der Gegenwart wettert gegen die Technologie: Jay-Z machte »Death of Auto-Tune« zur ersten Single seines neuen Albums. Auch KRS-One klagte in seinem Track »Robot« schon vor Jay-Z, dass heute keiner mehr ohne Auto-Tune singe oder rappe, und behauptete: »The best to do it was Roger Troutman«. Damit outete sich der ehemalige Kopf von Boogie Down Productions als Verfechter der ganz alten Schule. Troutman schickte in den Siebzigern seine Stimme durch eine Talkbox und hauchte ihr damit Auto-Tune-artige Alienhaftigkeit ein – das Markenzeichen seiner Space-Funk-Band Zapp. Warum aber Zapp gegen Lil' Wayne ausspielen? Das hat etwas von den Folkpuristen, die 1965 Dylan den Strom abstellen wollten.

Die Diskussion um Auto-Tuning erinnert unangenehm an die unverhohlen homophobe Debatte um Authentizität und Künstlichkeit Anfang der achtziger Jahre.

Auto-Tune wird in den meisten Fällen nicht mehr verschämt als Camouflage stimmlicher Mängel eingesetzt, sondern offensiv als schmückendes Accessoire. Body-Extension. Software-Bling. Geschminkte Stimme. Die Technologie dient eben nicht nur der Selbstoptimierung, wie die Kritiker behaupten, sie ist auch ein schönes Spielzeug. Wie Photoshop. Ich kann mein Äußeres per Mausklick verändern? Warum nicht? Ich kann meine Stimme per Mausklick verändern? Klar. Aber wenn Männer anfangen sich zu schminken, geraten sie eben schnell unter Schwulenverdacht, die alte Männlichkeit fühlt sich bedroht. Weswegen Alphamänner wie Jay-Z und KRS-One sich mit viriler Vehemenz gegen den Effekt ins Zeug legen. Und weswegen Tokio Hotel so gehasst werden. Wer alt genug ist, kann hier eine Neuauflage der unverhohlen homophoben Authentizitätsdebatten der frühen Achtziger erkennen. Damals standen Punkrocker gegen Synthiepopper, und Modern Talking hasste man für die »sonnengegerbte Sangesschwuchtel« Thomas Anders, nicht aber für den anderen Typ.

Zeitgleich mit Tokio Hotels »Automatisch« erschien im Oktober »5 Years of Low End Contagion«, die Jubiläumsfeierplatte des Labels Hyperdub. Darauf einige Tracks, die noch mal daran erinnern, dass niemals die Technologie böse ist, sondern allenfalls die Leute, die sie ge- oder missbrauchen. Einer der Tracks ist von Burial. Er zeigt, wie man mit Auto-Tune in den Himmel kommt.



X. *DIE BAUERN VON KREUZBERG*

2009 grub der urbane Wohlstandsmensch die Erde um, auf der Suche nach Natur, Nahrung und Nähe.

Text: MARIE BRUNN
Bild: © 2009 MARCO CLAUSEN

Landwirtschaft in der Stadt hat Zukunft. Und das nicht nur, weil Trendsetterin Michelle Obama hinterm Weißen Haus einen biodynamischen Gemüsegarten pflegt, weil die stadtmüden Gärtner im Geiste einem Magazin wie ›Landlust‹ zu einer Auflage von 400.000 Exemplaren verhelfen und Schrebergärten wieder schick sind. Nein, das Morgen fängt im Heute an. So fördert etwa die japanische Regierung aus Sorge um Nahrungsmittelknappheit und Arbeitsplatzverlusten in Großstädten sogenannte »Plant Factories« – riesige, künstlich beleuchtete und klimatisierte, hygienisch streng überwachte Gewächshäuser auf ehemaligen Büroetagen. Auch wenn aufgrund der optimierten Bedingungen täglich Erntezeit ist und auf giftige Pestizide angeblich verzichtet werden kann, bleibt es schwer vorstellbar, dass Cybergärten mit ihren Retortenfrüchten und dem hohen Energieverbrauch tatsächlich eine Stadt mit Nahrung versorgen könnten. Dagegen entpuppt sich die urbane Bienenzucht in London, Paris, Tokio oder Washington als potentielle Überlebensnische für die vom Aussterben bedrohten Insekten. Die Imkerei auf den Dächern der Metropolen verbreitet sich nicht nur als ein Frischlufthobby, sie hat auch einen angenehmen Nebeneffekt: Stadthonig.

Auch in Berlin grünt es im Gemüsebeet. Hier gründeten Marco Claussen und Robert Shaw 2009 die »Prinzessinnengärten«, ein landwirtschaftliches Projekt auf einer 6.000 Quadratmeter großen Brache mitten in Kreuzberg. Hier rangieren unter freiem Himmel bewegliche Hochbeete auf einem Fundament flexibler Anbauarchitektur. Die biologischen Richtlinien der Bepflanzung mit Pflücksalaten, Radieschen, Fenchel und Pak Choi werden gewahrt. Doch der organisch-technoide Touch ist nur die eine Seite. Schließlich stammt das Vorbild für die Prinzessinnengärten aus Kuba. Dort dient die ›agricultura urbana‹ in Städten wie Havanna und Santiago nicht nur als Versorgungsquelle in der realsozialistischen Mangelwirtschaft, sondern auch als sozialer Kitt: Agrikultur als Gemeinschaftsprojekt und Kontaktbörse. Claussen und Shaw laden ihre Nachbarschaft per E-Mail zur samstäglichen Radieschen-Aussaat ein, bei Bedarf vergeben sie auch Patenschaften für Einzelbeete. So sehen sie ihre Gärten als einen Ort, an dem sich »unwahrscheinliche Begegnungen« herstellen lassen.

Was wie Fahrradfahren und Vegetarismus lange Jahre als Lebensphilosophie von Hippie-Fundamentalisten galt, bietet also plötzlich Identifikationspotential für eine große Anzahl von Leuten jenseits der Müsli-Fraktion. Städtischen Raum urbar zu machen, ist heutzutage mehr als eine ökologisch geprägte Sozialutopie oder potenzielles Selbstversorgertum in historischer Erinnerung an Kriegs- und andere Krisenzeiten. Es ist auch mehr als temporärer Baulückenexotismus. Menschen wie Claussen und Shaw geben städtischen Freiflächen nicht nur eine Funktion, sondern auch eine soziale Identität. Eben ganz anders als die obligatorische, oft seelenlose Grünanlage, die der Soziologe und Spaziergangswissenschaftler Lucius Burckhardt einmal treffend als funktional-hygienisches »Niemandsland« beschrieb.

XI. DER MUSKEL IN ALLER MUNDE

Nicht nur Rammstein, auch Bands wie The Flaming Lips oder Girls erkoren ›ihn‹ zum Hauptakteur ihrer Videos. Lady GaGa behauptete, einen zu haben, und Ja, Panik wollten ihn zerstören: 2009 war das Jahr des Penis im Pop. Während Michael Jackson sich auf der Leinwand ein letztes Mal an den Schritt fasste, probte man woanders den entspannten Umgang mit ironisierter Männlichkeit und rockistischer Schwanzmythologie.

Text: JAN KEDVES Bild: © 2009 TRUE PANTHER SOUNDS

Als er im März 1969 bei einem Konzert in Miami die Hose fallen und die Wurst baumeln ließ, läutete Jim Morrison damit – so die gängige These – das Ende seiner Karriere ein. Der Doors-Frontmann verstieß mit seinem Strip, der als »Miami Incident« in die Geschichte einging, gegen die oberste Maxime des Rock'n'Roll: Ein Rockstar zeigt auf der Bühne nie seinen Schwanz, er fuhrwerkt stattdessen – weil es andauernd um ›ihn‹ geht – an Gitarrenhälsen herum oder wedelt suggestiv mit dem Mikro. Als Morrison blankzog (und dafür vor Gericht kam), implodierte das symbolische Machtzentrum des Rock. Morrison hatte das Geheimnis gelüftet.

Vierzig Jahre später, im Zeitalter der Postpornografie, braucht sich kein Popstar mehr zu sorgen, als Verräter am Phallozentrismus verurteilt oder aus dem Zirkel der Bühnenhelden ausgeschlossen zu werden, bloß weil er irgendwo mal ›full frontal‹ zu sehen war. Im Gegenteil: 2009 war das Jahr des Penis im Pop. Überall wurde über männliche Geschlechtsteile geredet, und man bekam sie sogar zu sehen. Damit sind gar nicht mal die Ständer gemeint, die Rammstein in ihrem vollpornografischen »Pussy«-Video zeigten, denn die stammten natürlich nicht wirklich von Rammstein, sondern von Pornoprofis; digital untergeschummelte Ersatz-Teile gewissermaßen. Nein, woanders hatten sich die alten Ökonomien des Tabus (bzw. Tabubruchs), des Versteckens und Doubelns tatsächlich überlebt. Flaming-Lips-Sänger Wayne Coyne ließ sich im Video zu »Watching the Planets« von einer Horde Nudisten im Wald vollständig entkleiden. Das hatte nichts Sensationslüsternes, es wollte sich auch niemand darüber empören. Als das Shoegazer-Duo The Big Pink den Hype um sein Debütalbum mit halbschwulen Intimfotos anheizen wollte, fühlte sich auch niemand provoziert. Und bei Auftritten des Hamburger Rave-Kunst-Kollektivs HGich.T hing dem Publikum in der ersten Reihe der Pimmel des Oberchaoten der Truppe (der mit der Baustellenweste) im Gesicht, als ob es nichts Normaleres gäbe.

Besonders deutlich wurde die Entwicklung zur Präsentierfreude und Lockerheit im Umgang mit dem befreiten Machtsymbol beim Anschauen von »This Is It«. Denn in der posthum produzierten Doku über Michael Jacksons letzte Konzertproben trat der Penis noch einmal in seiner alten Rolle auf: als großer Unbekannter, als eingequetschtes Mysterium. Jacksons notorischer »Crotch Grab« bestand darin, dass er seine Hand so suggestiv in den Schritt legte (über das zentrale Mojo des Pop also), dass durch den Handrücken die Krümmung seiner Beule nachvollzogen wurde, aber noch Luft zwischen Hand und Stoff blieb. So fasste er nichts wirklich an, und dieses ›Nichts‹ erschien sogar noch größer und mächtiger, als es in Wirklichkeit sein konnte.

»Michael Jackson fasste nichts wirklich an, und dieses ›Nichts‹ erschien dabei sogar noch größer und mächtiger, als es in Wirklichkeit sein konnte.«

Woanders hat man für solch kunstvollkompliziertes Getue keine Verwendung mehr, der Penis wurde 2009 beim Namen genannt, ausgepackt und sogar fleißig dekonstruiert. Die feministischen Österreicher von Ja, Panik begleiteten die Veröffentlichung ihres Albums »The Angst and the Money« mit einem Manifest, in dem sie sich gegen die »allmächtige Liaison von Penis und Kapital« wendeten. Im Manifest zu ihrem Vorgängeralbum hatten sie sogar gefordert: »Schneidet die Penisse aus der Pop-Kultur! Reißt sie aus allen Künsten!« Lady GaGa erklärte Mitte April in der Sendung des britischen TV-Talkers Jonathan Ross: »I have a really big donkey-sized penis«, und setzte damit ein ›Gerücht‹ in die Welt, dessen Metaphorik nur der Klatschpresse nicht auffallen wollte. Natürlich hat Lady GaGa in Wahrheit eine »beautiful vagina« (wie die Sängerin in anderen Interviews betonte), aber eben ›auch‹ einen Penis – wenn man von dem Muskel mal absieht und in Betracht zieht, was er gemeinhin symbolisiert: Stärke, Penetranz und jede Menge Eigensinn. Parallel überraschten K.I.Z. als die ersten Rapper, die sich dem Tabu Mikropenis widmeten. Im Song »Das System (Die kleinen Dinge)« übten sie sich zusammen mit Sido in verbalem Downsizing: »Wenn ich wichs', sieht es aus, als ob ich Pickel ausdrücke«. Im sonst von genitalem Superlativismus geplagten Hiphop durfte man die Hände aus den Hosentaschen nehmen und ausschütteln.

Natürlich darf man fragen, wohin die Penis-Offensive im Pop noch führen wird. Möglicherweise ist das Ende der Fahnenstange auch schon erreicht? Viel expliziter und zugleich unmachistischer, als es das Duo Girls aus San Francisco in seinem Video »Lust for Life« vorführte, dürfte sich mit dem Symbol jedenfalls nicht mehr umgehen lassen: In dem Video dient – inspiriert vom Postporno-Film »Shortbus«, in dem es 2006 eine ähnliche Szene gab – der Ständer eines Jungen einem anderen Jungen als Mikrofon. Hier sieht man keinen ›Sex‹, hier schließt sich nur der Kreis aus rockistischer Schwanzmythologie, Zitat alter Tabus und entspannter, ironisierter neuer Männlichkeit. Eine treffendere Pointe hätte sich das Penisjahr 2009 zum Abschluss nicht wünschen können.

SONGS

01 PET SHOP BOYS
»Love etc.«
(Parlophone / EMI)
That's a pop fact: Der Song des Jahres ist ein shufflender, von Tennant und Lowe als »post-lifestyle« bezeichneter Anti-Luxus-Protestsong – es braucht tatsächlich keinen »Gerhard Richter an der Wand«, um glücklich zu sein, »but it helps«. ›Typisch‹ PSB.

02 PHOENIX
»1901«
(V2 / Coop / Universal)
Brutal pulsierender Neo-New-Wave-Euphorie-Pop aus Versailles. Das ist der Sound, auf den Europa in diesem Jahr talwärts fuhr und mit schmerzenden Knochen wieder erwachte.

03 LUKE VIBERT
»LFO«
(Warp / RTD)
Luke Viberts Geniestreich zur 20-Jahr-Feier des Warp-Labels: Einfach LFOs gleichnamigen Technomonolithen »LFO« auf halbes Tempo runterbremsen und ihn mit wobbelnden Subbässen tieferlegen.

04 LADY GAGA
»Poker Face«
(Interscope / Universal)
Zum Sample aus Boney Ms »Ma-Ma-Ma-Maa-Baker« wahrt GaGa das »Po-Po-Po-Poker-Face«: Der peinlichste Lieblingssong 2009 setzte neue Standards in Sachen Robotik.

05 LA ROUX
»In for the Kill
(Skream's Let's Get Ravey Mix)«
(Polydor / Universal)
Dubstep ist im Pop angekommen: Alleine auf YouTube wurde der brummende Bassline-Remix über fünf Millionen mal abgerufen – ein Ende ist nicht in Sicht.

06 DIE GOLDENEN ZITRONEN
»Bloß weil ich friere,
ist noch lang nicht Winter«
(Buback / Indigo)
Melone/Blackberry ist ein Geschmack, den wir so noch nicht kannten: Schorsch Kamerun meditiert über die Entgleisung der Welt.

07 JAPANISCHE KAMPFHÖRSPIELE
»Der Pitch«
(Power It Up / Cargo)
Sieger in der Abteilung ›Kunstsprache im Rock‹: »Ihr habt den Pitch gewonnen / Ruf Schatzi an, erzähl es / oder noch besser, schreib ihr schnell eine SMS / Darin die Textbausteine / ›hdl, bin im stress‹«.

08 JOCHEN DISTELMEYER
»Murmel«
(Columbia / Sony)
Neulich am Kinderspielplatz: Almut will mit Klaus noch mal reden, Lars und Wibke schreiben aus Rom, Michiko fährt dieses Jahr nach Schweden, Jim und Arthur waren da schon.

**09 THE VERY BEST
FEAT. EZRA KOENIG**
»Warm Heart of Africa«
(Moshi Moshi / Coop / Universal)
Mit lustigen Filterspielereien aus der digitalen Trickkiste und freundlichen Gastvocals von Ezra Koenig spielten sich Esau Mwamwaya und Radioclit hier in Global-Pop-Herzen.

10 DEAD WEATHER
»New Pony«
(Sony)
Der beste Song von Bob Dylan kam dieses Jahr in Form einer soulig voodoorockenden Version von Jack White und Allison Moshart.

11 K.I.Z.
»Straight outta Kärnten«
(Royalbunker / Universal)
»Jörgi-Jörgi-Jörg, I miss you-huh!«: Eines der Worte des Jahres 2008 – »Lebensmensch« – inspirierte K.I.Z. zur Satire auf Jörg Haider aus Sicht seines treuen Stefan Petzner.

12 JAY-Z»Empire State of Mind«
(Atlantic / Warner)
Mit einem glamourösen Power-Refrain, der wie aus einem Broadway-Musical gesampelt klingt, verbeugen sich Alicia Keys und Jay-Z vor der ewigen Strahlkraft New Yorks.

13 FEVER RAY
»If I Had a Heart«
(Rabid / Coop / Universal)
Eindringliches Herzstück jenes Soundtracks für zeitgenössische spiritistische Kulte, mit dem sich Karin Dreyer Andersson Platz fünf der Albumcharts eroberte.

14 GOSSIP
»Heavy Cross«
(Columbia / Sony)
Gossip mussten ihren Trademark-Sound nur geringfügig um eine Disco-Gitarre und durch Rick Rubins magischen Touch erweitern – schon waren sie Media-Control-Top-Ten-tauglich.

15 THE XX
»Crystalised«
(XL / Beggars / Indigo)
Zwei Liebende und ihre Selbstunsicherheiten: Dem faszinierendsten Stück zum Thema Drogenmissbrauch im Jahr 2009 genügt ein hüpfendes Bassmotiv und eine verzerrt gepickte E-Gitarre, um sich zu verewigen.

16 BURIAL
»Fostercare«
(Hyperdub / Cargo)
Ein schnaufender, düsterer Garage-Beat, eine Auto-Tune-verfremdete Gesangsstimme, flächige Ambient-Scapes und ein Songtitel, der auf Deutsch »Pflegeunterbringung« lauten würde.

17 DIRTY PROJECTORS
»Stillness Is the Move«
(Domino / Indigo)
Das Zitatprinzip der Band aus Brooklyn mündet hier in astreinem R&B: Es verwundert nicht, dass sogar Beyoncés Schwester Solange den Song Ende des Jahres coverte.

18 BAT FOR LASHES
»Daniel«
(EMI)
Paralysierender Synth-Pop in Allianz mit Streichern und Hiphop-Beats. Natasha Khan trägt mit ihrer Stimme den inneren Kampf gegen die Traurigkeit aus.

19 ALEC EMPIRE
»Shivers«
(Eat Your Heart Out)
Die Verwandlung des Alec Empire vom Noise-Kracher zum Synthie-Goth hält einen ersten Höhepunkt parat: An Vangelis' »Blade Runner«-Score erinnernde Keyboards und ein einsamer Sänger lassen den Hörer frösteln.

20 SHAKIRA
»She Wolf«
(Epic / Sony)
In den ersten Momenten will man es fast für The Rapture halten, dann fängt im Käfig das Geräkel an: Shakira feierte ihr Coming Out als heiß glitzernde Werwölfin. Awooh!

21 HELL FEAT. BRYAN FERRY
»U Can Dance«
(Gigolo / RTD)
Ferry erzählt mit exaltierter Stimme von der Suche nach Bekanntschaften auf dem Club-Dancefloor, Hell hält mit Synthie-Riff und schneidig-harter Techno-Eleganz dagegen.

22 HEALTH
»Die Slow«
(City Slang / Universal)
Dieser Song ist schlichtweg der Inbegriff eines sich zentrierenden Kraftakts, dessen Wucht bei voll ausgefahrener Lautstärke sogar körperlich erfahrbar ist.

23 MAJOR LAZER
»Hold the Line
(Danny Scrilla Dubstep Remix)«
(Bootleg)
Synthiespuren im Sägezahn-Gewand, ein schrillender Klingelton und der Sound von Handy-Vibrationen: Besser als der bayerische Produzent Scrilla kommentierte niemand die Dub-Aufbereitung für die Handy-Generation.

24 BLK JKS
»Lakeside«
(Secretly Canadian / Coop / Universal)
Afropop zwischen Tradition und Avantgarde: Der Mbaqanga Sowetos trifft auf Dub-Reggae-Sound, polyrythmische Jazzmotive und mehrstimmigen Gesang.

25 JEREMY JAY
»Gallop«
(K Records / Cargo)
Im federnden Gallopp, mit gebügeltem Oberhemd und Deckschuhen in die Indiedisco: der unermüdlich neue Musik veröffentlichende kalifornische Indie-Prep-Boy Jeremy Jay.

26 WILD BEASTS
»We Still Got the Taste
Dancing on Our Tongues«
(Domino / Indigo)
Verstiegener Falsett-Gesang, zitierwürdige Lyrics, lasziv pulsierende Melodieführung – diese Band kokettierte mit der Meisterlichkeit der Verführungskunst.

27 JOAKIM
»Love & Romance & A Special Person«
(Versatile / !K7 / Alive)
Was du auch tust, mach es nicht selbst: Singen lassen kann man auch die Vorlesefunktion des Office-Programms Microsoft Word. So klingt die digitale Evolution seltsam vertraut.

28 SILVER COLUMNS
»Brow Beaten (Joe Goddard Remix)«
(Silver Columns / Import)
Bis heute wissen wir nicht, wer diesen Neo-Hi-NRG-Wahnsinn im Original verzapft hat. Wir tippen auf den Sohn von Sylvester und Jimmy Somerville. Im Frühjahr 2010 soll das Geheimnis gelüftet werden.

29 BEYONCÉ
»At Last«
(Columbia / Sony)
Vermutlich wäre es fairer gewesen, hätte Etta James ihren Klassiker zu Obamas Vereidigungsparty selbst singen dürfen – doch wie Beyoncé es an ihrer Stelle tat, war auch sehr bewegend.

30 SIMIAN MOBILE DISCO
»Audacity of Huge«
(Wichita / Coop / Universal)
Kurz fühlt man sich von verfremdet gebellten Vocals an Lady GaGas »Poker Face« erinnert, dann setzt bereits der Angebergesang über Bob Fosse, James Joyce und Damien Hirst ein.

31 ROBBIE WILLIAMS
»Last Days of Disco«
(EMI)
Das beste Stück auf einem angenehm mittelmäßigen Album – Williams und Produzent Horn bilden kongenial Pet Shop Boys' Disco-Oper »Left to My Own Devices« nach.

32 TIM EXILE
»Pay Tomorrow«
(Warp / RTD)
Der Musiker als Informatiker: Tim Exile ist der unangefochtene Herrscher über seine Hard- und Software – mit neu entdeckter Theatralik und bedeutungsschwangerem Gesang Warps gleißendster Synthiepop-Entwurf.

33 NURSES
»Technicolor«
(Dead Oceans / Cargo)
Wer 2009 genug Grizzly Bear gehört hat, sollte in den versponnenen Psych-Pop der Nurses und ihre dynamisch-mehrstimmige Gesangsakrobatik eintauchen.

34 KID CUDI
»Make Her Say«
(Universal)
Trotz eines peinlich-sexistischen Flachwitzes auf Kosten Lady GaGas: Kein Beat hat 2009 so genial geri-ra-rumpelt wie Kid Cudis »Poker Face«-Cut-and-Paste mit Kanye West und Common als übercoole Gast-Features.

35 TELEPATHE
»So Fine«
(V2 / Coop / Universal)
Girlism meets DIY-Credibility: Was wie eine Stimmübung für einen Kinderchor beginnt, entpuppt sich zu einer der kuriosesten Synthiepop-Reflexionen des Jahres.

36 YOKO ONO PLASTIC ONO BAND
»Watching the Rain«
(Chimera Music / Indigo)
Die ganze faszinierende Internationalität Yoko Onos kulminiert in dieser langsamen, ungemein betörenden Ballade über den Regen, die Melancholie, die Luft und die Zuversicht.

37 BOB DYLAN
»I Feel a Change Comin' On«
(Columbia / Sony)
Kraft durch Akkordeon: Im internationalen Dylan-Jahr bekam der Sänger wieder nicht den Literaturnobelpreis, dafür waren die Songs auf »Together Through Life« entspannt.

**38 DAVID MCALMONT
AND MICHAEL NYMAN**
»Take the Money and Run«
(MN Records / Alive)
Wäre seine Stimme ein Metall, dann Platin: David McAlmont singt, der Minimalist Michael Nyman sorgt für Schmiss.

39 KREATOR
»Hordes of Chaos
(a Necrologue for the Elite)«
(Steamhammer / SPV)
»Everyone against everyone: chaos!«, schreit der Trash-Metaller Petrozza. Dank Moses Schneider klingen Kreator zwingend wie nie.

40 BAD LIEUTENANT
»Sink or Swim«
(Triple Echo / Coop / Universal)
So gut klang Bernard Sumner seit New Orders »Get Ready« nicht mehr. Schade, dass das Album diesen hohen Standard nicht hält.

41 WHITNEY HOUSTON
»Million Dollar Bill«
(Arista / Sony)
Für diese perfekt emulierte Seventies-Disco-Schnulze aus der Feder von Alicia Key putzte sich Houston das Crack von den Stimmbändern.

42 COLOMA
»Standstill«
(Italic / RTD)
Der Track, den Prefab Sprout nie geschrieben haben, der ihnen aber gut gestanden hätte.

43 CRYSTAL STILTS
»Crystal Stilts«
(Angular / Alive)
Übungsraumbeatminimalismus, Hangover-Gesang und Orgeldelirium vereinen sich zur schönsten Velvet-Underground-Reinkarnation

44 CHAIRLIFT
»Bruises«
(Columbia / Sony)
Stumpfe Bass- und Drumcomputer-Rhythmen, flächige Ambient-Sounds und ein fantastischer Reim: »You-ooh-ooh-ooh« / »Do-doo-do-doo«.

45 HJALTALIN
»Þú Komst Við Hjartað Í Mér«
(Haldern Pop / Cargo)
Die Orchesterpopversion eines isländischen Elektroschlagers der Gay-Disco-Ikone Páll Óskar führte dort wochenlang die Charts an.

46 ERIK HASSLE
»Don't Bring Flowers«
(Universal Island / Import)
So jung und in Gedanken schon auf der eigenen Trauerfeier: Eine großartige Versuchung in Sachen Bubblegum-Rock.

47 AIR
»Sing Sang Sung«
(Virgin / EMI)
Die Konjugation eines Verbs als Singalong-Refrain zu benutzen, ist so überzeugend wie genial unbekümmert.

48 THE BIG PINK
»Velvet«
(4AD / Beggars / Indigo)
Eine Post-Shoegaze-Hymne mit ätherischen Engelschören an Gitarrennoise-Kaskaden.

**49 MICHAEL J. SHEEHY
& THE HIRED MOURNERS**
»Nobody's Fault But Mine«
(Glitterhouse / Indigo)
Den Klassiker von Nina Simone entkernten Sheehy und seine angemieteten Klagesänger zu einem wundervollen Folk-Stomp.

50 YO LA TENGO
»Periodically Double or Triple«
(Matador / Beggars / Indigo)
Ira Kaplan singt über Proust, Judge Judy und jede Menge persönlicher Unzulänglichkeiten.

ALBEN

01 LA ROUX
»La Roux«
(Polydor / Universal)
Wie sie im »Quicksand«-Video an der Ananas lehnte, wie sie im »In for the Kill«-Video im Toyota saß, wie sie gut geföhnt Eurythmics und Yazoo emulierte: Einfach alles an Elly Jackson hatte Klasse.

02 DIE GOLDENEN ZITRONEN
»Die Entstehung der Nacht«
(Buback / Indigo)
Das wichtigste, weil politischste deutsche Album des Jahres, und nicht nur das: Die Musik ist abwechslungsreich, mäandert zwischen Krautrock, Pop und Electronica.

03 GRIZZLY BEAR
»Veckatimest«
(Warp / RTD)
Mit scharfem Bewusstsein für Harmonien schwimmt sich die Band aus Brooklyn auf ihrem dritten Album frei vom Freakfolk.

04 PET SHOP BOYS
»Yes«
(Parlophone / EMI)
Yes, they can: Gemeinsam mit dem Produzententeam Xenomania verfeinerten die Pet Shop Boys auf ihrem zehnten Album den perfekten Popsong in elf Darreichungsformen.

05 FEVER RAY
»Fever Ray«
(Rabid / Coop / Universal)
War es die Finanzkrise? Oder warum war Fever Rays desperater Goth-Electro-Pop so unverschämt erfolgreich und ›zeitgemäß‹?

06 BLK JKS
»After Robots«
(Secretly Canadian / Coop / Universal)
Die rhythmisch und harmonisch am meisten wagende Rockplatte des Jahres kommt aus Südafrika. An den BLK JKS wird sich 2010 jede Rockband messen lassen müssen.

07 ANIMAL COLLECTIVE
»Merriweather Post Pavillon«
(Domino / Indigo)
Ihre wabernden, auf Repetition ausgelegten Popsongstrukturen flashten in diesem Jahr noch mehr Bewusstseinsebenen als je zuvor.

08 PHOENIX
»Wolfgang Amadeus Phoenix«
(V2 / Coop / Universal)
Zehn funkelnde Pophymnen unter totaler Vernachlässigung von Text, Botschaft und Aussage, denn man versteht kein Wort.

09 TOKIO HOTEL
»Humanoid«
(Stunner / Universal)
Träumen Humanoide von elektronischen Schafen? Tokio Hotel liefern das große Popalbum, das Robbie dieses Jahr nicht gelang.

10 MAJOR LAZER
»Guns Don't Kill People… Lazers Do«
(Downtown / Coop / Universal)
Befeuert von der jamaikanischen Toasting-Prominenz und thematisch zwischen Kiffen, Paartanz und Zombies angesiedelt, ist dies feinster Dancehall und Dub für alle.

11 DJ SPRINKLES
»Midtown 120 Blues«
(Mule / RTD)
Das erste Diskurs-Deep-House-Album der Welt produzierte Terre Thaemlitz in Hommage an die legendären Drag-Clubs Manhattans.

12 MOS DEF
»The Ecstatic«
(Downtown / Coop / Universal)
Das Hiphop-Album des Jahres! Ein Cut-and-Paste-Höllenritt durch Soul-Grooves und Field Recordings. Hier reflektiert ein großer alter Mann his/story – die eigene Geschichte.

13 ANNIE
»Don't Stop«
(Smalltown Supersound / Alive)
Annie verfolgt ihr Projekt weiter: Wahre Musik im Falschen machen, den sogenannten Mainstream mit seinen eigenen Mitteln knacken, ohne dass er es merkt.

14 ANTONY AND THE JOHNSONS
»The Crying Light«
(Rough Trade / Beggars / Indigo)
Die Zerstörung der Welt, die Apokalypse und die Erlösung – angeführt von Antony Hegartys bebender Stimme feilen die Johnsons an einer Neuerschaffung unserer Erde.

15 BONNIE »PRINCE« BILLY
»Beware«
(Domino / Indigo)
Americana-Ikone Will Oldham entpuppt sich auf seinem x-ten Album als altersweiser, postmodern crossmappender Dekonstruktivist seiner eigenen Country- und Folkmotive.

16 BAT FOR LASHES
»Two Suns«
(Parlophone / EMI)
Natasha Khan überwindet den Zeitgeist, der sie als ›hip‹ klassifizierte, mit einer Platte voller zeitgeistlos-mystischer Anmut.

17 JA, PANIK
»The Angst and the Money«
(Staatsakt / RTD)
Nach dem letztjährigen Überalbum investierte die Wien-Berliner Band viel Looseness und Energie in einen zeitgemäßen Rocksound.

18 KREIDLER
»Mosaik 2014«
(Italic / RTD)
Return to function: Kreidler formulieren auf ihrem retrofuturistisch codierten neuen Instrumentalwerk eine Idee von Clubmusik als Weiterführung von Neu! und Kraftwerk.

19 SHAFIQ HUSAYN
»Shafiq En A-Free-Ka«
(Rapster / !K7 / Alive)
Zwischen die Produktion der neuen Alben Erykah Badus und der Sa-Ra Creative Partners schob Shafiq noch sein eigenes Meisterwerk: Hiphop wie aus dem Schoße Ägyptens.

20 CRYSTAL STILTS
»Alight of Night«
(Angular / Alive)
Rauschhafte Flucht nach vorne ins Gestern des Jahres 1966: Garagebeat, Orgeleien, Hallschleifen – und eine stehende Drummerin.

21 WILDBIRDS & PEACEDRUMS
»The Snake«
(Haldern Pop / Cargo)
Radikal-visionärer Soundentwurf auf der Minimalbasis von Perkussion und Stimme, in unzähligen Versuchsanordnungen.

22 MATIAS AGUAYO
»Ay Ay Ay«
(Kompakt)
Neue Wege im Club: Aguayo nahm ein ganzes Tanzalbum a cappella auf, richtig: nur mit dem Mund. An Bobby McFerrin erinnerte das nur eine Sekunde, die Restlaufzeit ist Killer.

23 TITIYO
»Hidden«
(Despotz / Cargo)
Neneh Cherrys Schwester fasziniert mit im Neo-New-Wave selten gehörtem Sounddesign und elektronischer Experimentierfreude.

24 K.I.Z.
»Sexismus gegen Rechts«
(Royal Bunker / Universal)
Reimen als Jungssport: Zu Boogie-Woogie und Eighties-R&B erweitern die schlauen Reimer ihr ohnehin schon krasses Themenspektrum um Haider, kleine Schwänze und Selbstjustiz.

25 JOCHEN DISTELMEYER
»Heavy«
(Columbia Berlin / Sony)
Ein Jahr nach dem Ende von Blumfeld fordert Jochen Distelmeyer auf seinem Solodebüt vehement: Der deutschsprachige Mainstream darf nicht den Foxes, Delays und Lindenbergs dieser Welt überlassen werden.

26 CLARK
»Totems Flare«
(Warp / RTD)
Wenn er sich weiter mit solch atemberaubender Taktung von Beat zu Beat steigert, hat er es bald geschafft, die Thronfolge Richard D. James' anzutreten. ›IDM‹-Album des Jahres.

27 SUNN0)))
»Monoliths & Dimensions«
(Southern Lord / Soulfood)
Krachkuttenmönche? Konzeptkunstmetaller? Dronedruiden? Sunn0))) inszenieren den Doom bis zur Salonfähigkeit und setzten so zum wiederholten Mal den Genrestandard.

28 JEREMY JAY
»Slow Dance«
(K / Cargo)
Mitreißender Preppy-Pop eines Halbfranzosen, der sich elegant, eskapistisch und eiskalt in die Herzen aller ewigen Träumer schaukelt.

29 FUCK BUTTONS
»Tarot Sport«
(ATP / Indigo)
Weniger Geschrei, mehr Freak-out – auf »Tarot Sport« lassen es die Fuck Buttons und Produzent Weatherall schön brutzeln, brodeln, beben und brummen. Und burnen!

30 GRAHAM COXON
»The Spinning Top«
(Transgressive / RTD)
Viel interessanter als die Blur-Reunion: des Gitarristen Coxons bis dato inspiriertestes Soloalbum. Champions-League-Gitarrenspiel mit zärtlichem Gesang.

31 CHRISTIAN NAUJOKS
»Untitled«
(Dial / Kompakt)
Reduktion, Repetition und eine melancholische Eleganz – Klavier, Streicher und Xylophon beziehen sich unter der Direktion von Christian Naujoks offensiv auf Neue Musik.

32 HUDSON MOHAWKE
»Butter«
(Warp / RTD)
Der Youngster aus Glasgow schraubte dieses Jahr so verliebt und unwiderstehlich an seinem Sci-Fi-R&B, bis zwischendurch sogar das Yellow Magic Orchestra herüberwinkte.

33 YOKO ONO
»Between My Head and the Sky«
(Chimera / Indigo)
26 Jahre nach ihrem letzten Album mit der Plastic Ono Band – das mit Sean Lennon und Cornelius eingespielte, umwerfend poppige Comeback der Sängerin/Konzeptkünstlerin.

34 YACHT
»See Mystery Lights«
(DFA / Coop / Universal)
Der Pop quirlt mit freundlichem Überschwang, der Bass treibt wie bei James Murphy – Sonic Youth, Suicide und ESG lassen vereint grüßen.

35 HELL
»Teufelswerk«
(Gigolo / RTD)
Totgesagte leben länger, dank prominenter Gäste wie P.Diddy und Bryan Ferry. Der Sound, um der Zukunftsangst davonzurasen!

36 PJ HARVEY & JOHN PARISH
»A Woman a Man Walked by«
(Island / Universal)
Multiples Hysterikertum kommt nicht in die Jahre, es baut seine Vielheit zum Maßstab aus – die musikalische wilde Ehe gibt sich dieser Tage sehr raffiniert und sehr weise.

37 RAPHAEL SAADIQ
»The Way I See It«
(Columbia / Sony)
Retro-Soul der guten Sorte: Der ehemalige Star von Tony! Toni! Toné! horchte tief ins Motown-Archiv und sorgte mit Anzug und Horngestell gleich für stilechte Optik.

38 BILL CALLAHAN
»Sometimes I Wish We Were an Eagle«
(Drag City / NTT / RTD)
Lakonie und Beseeltheit statt Melancholie und Zerrüttung: Die Trennung von Harfenistin Joanna (Newsom) hat Bill gut überstanden.

39 PHANTOM GHOST
»Thrown out of Drama School«
(Dial / Kompakt)
Von Lowtzows/Mynthers lustiger, sich selbst nicht allzu ernst nehmender, hochstapelnder Ausflug in die klavierklimpernde Welt der Musicals und Kunstlieder: Hurz!

40 NIOBE
»Blackbird's Echo«
(Tomlab / Indigo)
In einem ebenso mutigen wie riskanten Kraftakt schält Niobe aus Störgeräuschen und swingendem Jazz filigrane Songs von ätherisch-unendlicher Leichtigkeit.

41 BOB DYLAN
»Christmas in the Heart«
(Columbia / Sony)
And then came Santa! Dylans selbstironisches, wie aus der Zeit gefallenes Weihnachtsalbum beweist, dass derjenige unberechenbar bleibt, der Unberechenbares unternimmt.

42 BEAK>
»Beak>«
(Invada / Cargo)
Krautrock à la Triphop: Geoff Barrow, der Gründer von Portishead, veröffentlichte ein dunkles, psychedelisches Album mit einem eigens hierfür gegründeten Trio.

43 JAY-Z
»The Blueprint 3«
(Atlantic / Warner)
Mit Breitwand-Hiphop und einer gewaltigen Öffnung zum Pop rappt Jay-Z gegen die Krise seines Genres. Mit Features von Rihanna, Alicia Keys, Kid Cudi, Kanye West, Pharrell und den anderen üblichen Verdächtigen.

44 REDSHAPE
»The Dance Paradox«
(Delsin / Groove Attack)
Mit den Worten ›düster‹ und ›majestätisch‹ sind die Tracks des Berliners mit der roten Maske nur unzureichend beschrieben. Huldvoller als Redshape kann man sich vor den Detroiter Ahnen nicht verbeugen.

45 MISS PLATNUM
»The Sweetest Hangover«
(Four / Sony)
Die Königin auf Planet Paprika überholte König Shantel dieses Jahr in Sachen Balkan-Beats, indem sie nicht auf den türkischen Markt schielte, sondern Queen M.I.A. huldigte.

46 THE UNTHANKS
»Here's the Tender Coming«
(Rebel Rouser / Beggar's / Indigo)
Die Schwestern Unthank retteten mit nordenglischem Akzent und einem Repertoire von schottischem Liedgut bis marxistischer Ballade die Ehre des Folk-Traditionalismus.

47 MAYO THOMPSON WITH SVEN-ÅKE JOHANSSON'S QUINTETT
»Shotgun Wedding«
(Yellowbird / Edel)
Neun, von Albert Oehlen produzierte Freejazz-Überschreibungen alter Songs von Mayo Thompson/Red Crayola – Utopiemusik.

48 SOAP&SKIN
»Lovetune for Vacuum«
(Couch / Indigo)
Wunderkind und Virtuosin: Eine weltscheue Österreicherin vertont die Schönheit der Apokalypse am Piano.

49 TRICKY MEETS SOUTH RAKKAS CREW
»Tricky meets South Rakkas Crew«
(Domino / Indigo)
Klingeltöne, fette Bässe, Dancehall: Tricky interpretierte gemeinsam mit der South Rakkas Crew die Songs seines letzten Soloalbums »Knowle West Boy« radikal neu.

50 SONIC YOUTH
»The Eternal«
(Matador / Beggars / Indigo)
Ein routiniertes, bollerndes, verstimmtes Rockalbum der ewigen Sonic Youth. Zwar beachte man den Abstand in diesen Charts zu den BLK JKS… – doch Unkraut vergeht nicht!

Die Songs und Alben des Jahres wurden kompiliert und kommentiert von Max Dax, Martin Hossbach, Jan Kedves, Walter Wacht und Wibke Wetzker, unter gelegentlicher Zuhilfenahme von Zitaten freier Spex-Autoren

AUTORENCHARTS

JENS BALZER

Alben:
01 **SUNNO))) »Monoliths and Dimensions«**
02 **THE DEVIL'S BLOOD »The Time of No Time Evermore«** • 03 **ANTONY AND THE JOHNSONS »The Crying Light«**
04 **SPEECH DEBELLE »Speech Therapy«**
05 **DAVID SYLVIAN »Manafon«**

Songs:
01 **PET SHOP BOYS »All over the World«**
02 **DENT MAY AND HIS MAGNIFICENT UKULELE »You Can't Force a Dance Party«**
03 **PREFAB SPROUT »God Watch over You«**
04 **JOCHEN DISTELMEYER »Murmel«**
05 **SPEECH DEBELLE »The Key«**

SVEN BECKSTETTE

Alben:
01 **GEORGIA ANNE MULDROW »Umsindo«**
02 **ANTHONY JOSEPH & THE SPASM BAND »Bird Head Son«** • 03 **SHAFIQ »Shafiq En' A-Free-Ka«** • 04 **THE EMBASSADORS »Coptic Dub«** • 05 **MOS DEF »The Ecstatic«** • 06 **PPP »Abundance«**
07 **LEE FIELDS & THE EXPRESSIONS »My World«** • 08 **EBONY BONES »Bones of My Bones«** • 09 **DOOM »Born Like this«**
10 **RAPHAEL SAADIQ »The Way I See It«**

CHRISTOPH BRAUN

Künstler:
01 **NOSAJ THING** • 02 **TELEPATHE**
03 **YO LA TENGO** • 04 **KREIDLER**
05 **ANIMAL COLLECTIVE**

Songs:
01 **GOLD PANDA »Quitter's Raga«**
02 **KING MIDAS SOUND »I Man«**
03 **SA-RA CREATIVE PARTNERS »I Swear«** • 04 **LULLABIES IN THE DARK »Iridium«** • 05 **DR. STRANGELOOP »Are We Lost Mammals of an Approaching Transcendetal Epoche?«**

MAX DAX

01 **LUKE VIBERT »L. F. O.«** • 02 **RAINALD GOETZ »Loslabern«** • 03 **BOB DYLAN,** AWD-Hall, Hannover • 04 **IMI KNOEBEL »Zu Hilfe, zu Hilfe«, Neue Nationalgalerie**
05 **BERGHAIN,** Elektroakustischer Salon
06 **RESTAURANT THEMROC,** Berlin
07 **FC ST. PAULI HINRUNDE 2009/10**
08 **PET SHOP BOYS,** Tempodrom, Berlin
09 **ANDY WARHOL'S INTERVIEW MAGAZINE:** Relaunch • 10 **THE BEATLES/KRAFTWERK** Remasters

JONATHAN FISCHER

Alben:
01 **ANTHONY HAMILTON »The Point of It All«** • 02 **OTIS TAYLOR »Pentatonic Wars and Love Songs«** • 03 **CALLE 13 »Los De Atras Vienen Conmigo«** • 04 **MADERA LIMPIA »La Corona«** • 05 **GILLES PETERSON »Presents Havana Cultura«**

Songs:
01 **CALLE 13 »No Hay Nadie Como Tu«**
02 **XRABIT & DMG$ »My Stereo«**
03 **STAFF BENDA BILILI »Polio«**
04 **JOSS STONE FEAT. NAS »Governmentalist«** • 05 **DJ HELL »The Angst«**

ULRICH GUTMAIR

Bücher:
01 **JULIA VOSS »Darwins Jim Knopf«**
02 **GISELA ELSNER »Fliegeralarm«**
03 **RAINALD GOETZ »Loslabern«**
04 **SÉBASTIEN MAMEROT »Eine Chronik der Kreuzzüge«** • 05 **CHAIM NOLL »Der goldene Löffel«**

Alben:
01 **JANELLE MONÁE »Metropolis. The Chase Suite«** • 02 **MARSEILLE FIGS »Jumbo«** • 03 **THE RAPTURE »Tapes«**
04 **JESSE ROSE »What Do You Do If You Don't«** • 05 **VARIOUS »Rocksteady – The Roots of Reggae«**

TINO HANEKAMP

Song: **ALBERTA CROSS »ATX«**
Album: **DIE GOLDENEN ZITRONEN »Die Entstehung der Nacht«** • Buch: **NICK CAVE »Der Tod des Bunny Munro«**
Serie: **CURB YOUR ENTHUSIASM**
Newcomer: **1000 ROBOTA**

MARTIN HOSSBACH

Songs:
01 **PET SHOP BOYS »My Girl«** • 02 **PET SHOP BOYS »The Way It Used to Be«**
03 **LUKE VIBERT »L. F. O.«** • 04 **LA ROUX »In for the Kill«** • 05 **PHANTOM GHOST »Thrown out of Drama School«**
06 **JOAKIM »Spiders«** • 07 **SILVER COLUMNS »Brow Beaten«** • 08 **KID CUDI »Make Her Say«** • 09 **BURIAL & FOUR TET »Moth«** • 10 **JEREMY JAY »Gallop«**

THOMAS HÜBENER

Alben:
01 **SALLY SHAPIRO »My Guilty Pleasure«**
02 **DOMINIQUE A »La Musique/La Matière«** • 03 **CLOETTA PARIS »Secret Eyes«** • 04 **PET SHOP BOYS »Yes«**
05 **MARC ALMOND »Orpheus in Exile – Songs of Vadim Kozin«**
06 **LUKE HAINES »21st Century Man/ Achtung Mutha«** • 07 **THIS IMMORTAL COIL »The Dark Age of Love«** • 08 **DENT MAY & HIS MAGNIFICENT UKULELE »The Good Feeling Music of…«**
09 **FRIDAY BRIDGE »Bite My Tongue«**
10 **FEVER RAY »Fever Ray«**

GERD JANSON

Songs:
01 **LEO ZERO »Horse with No Name (Leo Zero Dub)«** • 02 **NORM TALLEY »The Journey«** • 03 **LIL TONY »Treehouse«**
04 **KINK & NEVILLE WATSON »Full Flight«** • 05 **EQD »Equalized #2«**
06 **THE MOLE »For the Lost«**
07 **GESLOTEN CIRKEL »Gesloten Cirkel«**
08 **JEF K »Morning EP«** • 09 **SUPER VALUE »Special Edits 05«** • 10 **STL »Silent State«**

GUNNAR KLACK

Alben:
01 **THE XX »XX«** • 02 **ANIMAL COLLECTIVE »Merriweather Post Pavillon«** • 03 **FEVER RAY »Fever Ray«**
04 **YEAH YEAH YEAHS »It's Blitz«**
05 **FRANZ FERDINAND »Tonight«**

Songs:
01 **THE KILLERS »Human«**
02 **MIIKE SNOW »Animal«** • 03 **LA ROUX »Bulletproof«** • 04 **ARCTIC MONKEYS »Cornerstone«** • 05 **JULIAN PLENTI »Only If You Run«**

JAN KEDVES

Songs:
01 **BEYONCÉ »At Last«** • 02 **K.I.Z. & SIDO »Das System (Die kleinen Dinge)«**
03 **DJ SPRINKLES AKA TERRE THAEMLITZ »Grand Central, Pt. 1 (Deep Into the Bowel of House) (MCDE Raw Mix)«** • 04 **PHANTOM GHOST »Thrown out of Drama School«**
05 **LADY GAGA »Pokerface«**
06 **HUDSON MOHAWKE »Rising 5«**
07 **KALUP LINZY »Sampled and LeftOva«** • 08 **JANELLE MONÁE »Many Moons«** • 09 **ERIK HASSLE »Don't Bring Flowers«** • 10 **CHEZ & TRENT »All About You«**

HOLGER KLEIN

Alben:
01 **PREFAB SPROUT »Let's Change the World with Music«** • 02 **EROBIQUE UND JACQUES PALMINGER »Songs for Joy«** • 03 **JACK PEÑATE »Everything Is New«** • 04 **DJ SPRINKLES »Midtown 120 Blues«** • 05 **THE XX »The XX«**
06 **LE LOUP »Family«** • 07 **DM-FUNK »Toeachizown«** • 08 **REDSHAPE »The Dance Paradox«** • 09 **FIRST TOUCH »First Touch«** • 10 **FEVER RAY »Fever Ray«**

RALF KRÄMER

Filme:
01 **WOLFGANG MURNBERGER »Der Knochenmann«** • 02 **JUDD APATOW »Funny People«** • 03 **REMI BEZANCON »C'est la vie«** • 04 **QUENTIN TARANTINO »Inglourious Basterds«** • 05 **LARS VON TRIER »The Antichrist of It All«**

Newcomer:
01 **NEILL BLOMKAMP** • 02 **SOAP & SKIN**
03 **PAUL MCDOWELL** • 04 **HELENE HEGEMANN** • 05 **LOUIE PSIHOYOS**

ARAM LINTZEL

Alben:
01 **VARIOUS »Schallbladd. Sagen aus Schwaben«** • 02 **DJ SPRINKLES »Midtown 120 Blues«** • 03 **MADLIB »Beat Konducta Vol.5 & 6«** • 04 **GRIZZLY BEAR »Veckatimest«** • 05 **PHANTOM GHOST »Thrown out of Drama School«**

Songs:
01 **JOCHEN DISTELMEYER »Bleiben oder Gehen«** • 02 **DIAMOND FEAT. TERRY WALKER »Love At First Sight«**
03 **D' NEIGSCHMEGGDA »Drei Kirschkern«**
04 **MAJOR LAZER FEAT. JAH DAN BLAKKAMOORE »Cash Flow«** • 05 **THEO PARRISH »Going through Changes«**

MICHAEL LUTZ

Songs:
01 **PJ HARVEY & JOHN PARISH »Black Hearted Love«** • 02 **JAMIE CULLUM AND CLINT EASTWOOD »Gran Torino«**
03 **JON LAJOIE »Sunday Afternoon«**
04 **THE XX »Crystalised«**
05 **JJ »From Africa To Málaga«**

Blogs:
01 **UGLIEST TATTOOS** uglieststattoos.com
02 **SCHÖNE DINGE** meinungsfrei3000.blogspot.com • 03 **THREAT LEVEL** wired.com/threatlevel • 04 **DISSONANZ** dissonanz.spex.de • 05 **REAL GLASSES AND FAKE EYES** realglassesandfakeeyes.blogspot.com

MARKUS MIESSEN

Bücher:
01 **THOMAS BERNHARD »Meine Preise«**
02 **MATHIEU COPELAND (HG.) »Voids Eine Retrospektive«** • 03 **SABINE BITTER & HELMUT WEBER (HG.) »Autogestion, or Henri Lefebvre in New Belgrade«** • 04 **CHRISTOPH KELLER (HG.) »Kiosk – Modes of Multiplication«**
05 **HANS-DIETER SCHÜTT (HG.) »Peymann von A-Z«** • 06 **HANS ULRICH OBRIST & OLAFUR ELIASSON (HG.) »Experiment Marathon«** • 07 **ALEXANDER KLUGE (HG.) »Chronik der Gefühle«**
08 **CHRISTIAN POSTHOFEN (HG.) »Crosskick. European Art Academies hosted by German Kunstvereine. A Format Linking Art Educa-tion and Curatorial Practice«** • 09 **GEORG DIEZ »Der Tod meiner Mutter«** • 10 **MAX KÜNG »Buch No 2«**

ALEXANDER MÜLLER

Alben:
01 **BILL CALLAHAN »Sometimes I Wish…«** • 02 **DINOSAUR JR) »Farm«**
03 **THE FLAMING LIPS »Embryonic«**
04 **WILCO »Wilco (The Album)«**
05 **GRIZZLY BEAR »Veckatimest«**

Bücher:
01 **DAVID FOSTER WALLACE »Unendlicher Spaß«** • 02 **TOM MCCARTHY »8 1/2 Millionen«** • 03 **JOHN WRAY »Retter**

der Welt« • 04 **KEITH GESSEN** »All die traurigen jungen Dichter« • 05 **TRISTAN EGOLF** »Kornwolf«

DOMINIKUS MÜLLER

Blogs:
01 **XXJFG** 20jazzfunkgreats.co.uk/wordpress • 02 **ARAWA** arawa.fm • 03 **MUTANT SOUNDS** mutant-sounds.blogspot.com 04 **CHANNEL 53** • 05 **EZHEVIKA FIELDS** ezhevika.blogspot.com

KITO NEDO

Bücher:
01 **ROSA VON PRAUNHEIM** »Rosas ache« 02 **PFEFFER/RUF/SCHAFHAUSEN (HG.)** »Annette Kelm« • 03 **STARSHIP (HG.)** »Gunter Reski. Frühe Farben, Späte Gründe« • 04 **SYLVÈRE LOTRINGER/SEMIOTEXT(E) (HG.)** »The German Issue« 05 **CLAUDIA BASRAWI** »Mittelmeer Anämie« • 06 **MOMUS** »Solution 11-167. The Book of Scotlands« • 07 **TOBIAS RAPP** »Lost and Sound« • 08 **CARSTEN NICOLAI** »Grid Index« • 09 **CANDIDA HÖFER** »Projects Done« • 10 **WOLFGANG ULRICH** »Raffinierte Kunst«

JOACHIM ODY

Alben:
01 **SIMON STEENSLAND** »Fat Again« 02 **CAETANO** »Zii e Zie« • 03 **LÁSZLÓ HORTOBÁGYI/GYÖRGY KURTÁG JR./MIKLÓS LENGYELFI** »Kurtágonals« 04 **SUPER FURRY ANIMALS** »Dark Days/Light Years« • 05 **KAIJA SAARIAHO** »L'amour de loin« • 06 **ISIS** »Wavering Radiant« • 07 **DAMIAN LAZARUS** »Smoke The Monster Out« • 08 **STARKEY** »Starkbass« • 09 **MORITZ VON OSWALD TRIO** »Vertical Ascent« • 10 **JONO EL GRANDE** »New Dada«

HARALD PETERS

Alben:
01 **THE DEVIL'S BLOOD** »The Time of No Time Evermore« • 02 **WILD BEASTS** »Two Dancers« • 03 **BLK JKS** »After Robots« 04 **JACK PEÑATE** »Everything Is New« 05 **DIZZEE RASCAL** »Tongue N Cheek«

Songs:
01 **LADY GAGA** »Bad Romance« 02 **WHITNEY HOUSTON** »Million Dollar Bill« • 03 **EDITORS** »Papillon« • 04 **EMPIRE OF THE SUN** »We Are the People« 05 **PHOENIX** »1901«

OSKAR PIEGSA

Songs:
01 **CASS MCCOMBS** »Dreams-Come-True-Girl« • 02 **JA, PANIK** »Alles hin, hin, hin« • 03 **LA ROUX** »Bulletproof« • 04 **LILY ALLEN** »Fuck You« • 05 **MALAKOFF KOWALSKI** »Andere Leute« • 06 **MITTE-KILL** »Wasser oder Wodka« • 07 **PEACHES** »Talk To Me« • 08 **PICTUREPLANE** »Goth Star« • 09 **SCHWERVON!** »Balloon« 10 **YACHT** »Psychic City (Voodoo City)«

MORITZ SCHMALL

Songs:
01 **MASSIVE ATTACK** »Splitting the Atom« • 02 **YACHT** »Waste of Time« 03 **MAJOR LAZER** »Hold the Line« 04 **FEVER RAY** »If I Had a Heart« 05 **WAVVES** »No Hope Kids«

Musikvideos:
01 **DEPECHE MODE** »Wrong« • 02 **SOUR** »Hibi No Neiro« • 03 **THE PRESETS** »If I Know You« • 04 **LENNY KRAVITZ & JUSTICE** »Let Love Rule« • 05 **BOT' OX** »Blue Steel«

MARKUS SCHNEIDER

Alben:
01 **SPEECH DEBELLE** »Speech Therapy« 02 **DAVID SYLVIAN** »Manafon« 03 **MORITZ VON OSWALD TRIO** »Vertical Ascent« • 04 **AMANDA BLANK** »I Love You« • 05 **DIRTY PROJECTORS** »Bitte Orca« • 06 **GIRLS** »Album« • 07 **ANTONY AND THE JOHNSONS** »The Crying Light« 08 **SUNN0)))** »Monoliths and Dimensions« 09 **GRIZZLY BEAR** »Veckatimest« 10 **DOOM** »Born Like This«

THOMAS SCHÖNBERGER

Ausstellungen:
01 **TINO SEGHAL** »This Objective of that Object«, Haus Konstruktiv (Zürich) 02 **»INTERSECTIONS THE GRAND CONCOURSE AT 100«** The Bronx Museum for the Arts (New York) • 03 **PAUL OUTERBRIDGE** »Command Performance«, The Getty Museum (Los Angeles) Bücher: 01 **ROBERTO BOLANO** »2666« • 02 **LEON DE WINTER** »Das Recht auf Rückkehr«

TOMASSO SCHULTZE

Filme:
01 **NICOLAS WINDING REFN** »Bronson« 02 **JULIAN JARROLD/JAMES MARSH/ANAND TUCKER** »Red Riding 974/1980/1983« • 03 **JACQUES AUDIARD** »Un prophète« • 04 **TOM HOOPER** »The Damned United« • 05 **QUENTIN TARANTINO** »Inglourious Basterds« 06 **JONATHAN DEMME** »Rachel's Wedding« • 07 **DAVID FINCHER** »The Curious Case of Benjamin Button« 08 **STEVE McQUEEN** »Hunger« 09 **STEVEN SODERBERGH** »Che/The Informant!« • 10 **KATHRYN BIGELOW** »The Hurt Locker«

GEORG SEESSLEN

01 **REX MILLER** »Im Blutrausch« 02 **SOUTH PARK** • 03 **ANTONY AND THE JOHNSONS** • 04 **SPAGHETTI AGLIO ET OLIO** • 05 **MOCKUMENTA 3 IN MÖNCKERSHEIM** • 06 **DAVID LYNCH** »Dark Splendor«, Max Ernst Museum Brühl 07 **RYUICHI SAKAMOTO** • 08 **RUBEN FLEISCHER** »Zombieland« • 09 **SANDRO BOTTICELLI** • 10 **GEORGES SIMENON** »Maigret«, Gesamtausgabe«

FLORIAN SIEVERS

Alben:
01 **BASSEKOU KOUYATE & NGONI BA** »I speak Fula« • 02 **FEVER RAY** »Fever Ray« • 03 **MATIAS AGUAYO** »Ay Ay Ay« 04 **SHACKLETON** »Three EPs« 05 **SUNN O)))** »Monoliths & Dimensions«

Songs:
01 **REBOLLEDO** »Pitaya Frenesí« 02 **LA ROUX** »In for the Kill (Skream Remix)« • 03 **DIE VÖGEL** »Blaue Moschee« 04 **MAJOR LAZER** »Lazer Theme (Black Flag Version)« • 05 **HYPNOTIC BRASS ENSEMBLE** »Sankofa«

MATTHIAS STRZODA

Songs:
01 **JOCHEN DISTELMEYER** »Nur mit dir« • 02 **MOCKY** »Birds Of A Feather« 03 **EMPIRE OF THE SUN** »Walking on a Dream« • 04 **PRINCE ZIMBOO** »Say Heh« 05 **EROBIQUE** »Endorphinmachine« 06 **THE PHENOMENAL HANDCLAP BAND** »You'll Disappear« • 07 **GOLDEN SILVERS** »True Romance (True No. 9 Blues)« 08 **RAPHAEL SAADIQ** »Never Give You up« • 09 **GRIZZLY BEAR & MICHAEL MCDONALD** »While You Wait for the Others« • 10 **A-HA** »Foot of the Mountain«

STEPHAN SZILLUS

Alben:
01 **RAEKWON** »Only Built 4 Cuban Linx Part II« • 02 **KAMP & WHIZZ VIENNA** »Versager ohne Zukunft« • 03 **MOS DEF** »The Ecstatic« • 04 **HIOB & DILEMMA** »Apokalypse jetzt« • 05 **SHAFIQ HUSAYN** »En'A-Free-Ka«

Songs:
01 **RICK ROSS FEAT. T-PAIN & KANYE WEST** »Maybach Music 2« 02 **GEENEUS FEAT. KATY B** »As I« 03 **JAY-Z FEAT. ALICIA KEYS** »Empire State of Mind« • 04 **KRYPTIC MINDS** »One Of Us« • 05 **BURIAL & FOUR TET** »Moth«

CHRISTOPH TWICKEL

Alben:
01 **CAETANO VELOSO** »Zii E Zie« 02 **EXTRA GOLDEN** »Thank You Very Quickly« • 03 **BROWNOUT** »Aguilas and Cobras« • 04 **SCHLACHTHOFBRONX** »Schlachthofbronx« 05 **QUANTIC & HIS COMBO BÁRBARO** »Tradition in Transition«

Songs:
01 **PETRONA MARTINEZ** »Un Niño Que Llora En Los Montes De María/El Hueso (King Coya Remix)« • 02 **UPROOT ANDY** »Brooklyn Cumbia« • 03 **QUANTIC & HIS COMBO BÁRBARO** »Un Canto A Mi Tierra« • 04 **DIE GOLDENEN ZITRONEN** »Wir verlassen die Erde« 05 **LA PERLA FEAT. RUBEN BLADES** »Calle 13«

WALTER WACHT

Album: **DISRUPT** »The Bass Has Left the Building« • Song: **LA ROUX** »In for the Kill (Skream's Let's Get Ravey Remix)« • Podcast: **DJ KOZE** »Resident Advisor«-Mix • Video: **JANELLE MONÁE** »Many Moons« • Film: **QUENTIN TARANTINO** »Inglourious Basterds« Serie: **MAD MEN** Website: **WWW.NOTCOMING.COM** Radio: **BYTEFM** • Live: **PET SHOP BOYS, LADY GAGA & BRANDON FLOWERS,** Live at the Brits 2009 Essen: **DE-CECCO-PASTA**

WIBKE WETZKER

Alben:
01 **GRIZZLY BEAR** »Veckatimest« 02 **FEVER RAY** »Fever Ray« 03 **BAT FOR LASHES** »Two Suns« 04 **HEALTH** »Get Color« 05 **THE BEATLES** »Stereo Box«

Filme:
01 **MICHAEL HANEKE** »Das weiße Band« • 02 **JANE CAMPION** »Bright Star« 03 **QUENTIN TARANTINO** »Inglourious Basterds« • 04 **HENRY SELICK** »Coraline« • 05 **CHRIS WEITZ** »The Twilight Saga New Moon«

LÆRKE VINTERBERG

Songs:
01 **ANIMAL COLLECTIVE** »Brothersport« 02 **BAD LIEUTENANT** »Sink Or Swim« • 03 **COLD CAVE** »Loves Comes Close« • 04 **HARMONIC 313** »Flaash« 05 **SQUAREPUSHER** »Star Time 1« 06 **PETER, BJORN & JOHN** »It Don't Move Me« • 07 **HOT CHIP** »Transmission« 08 **JEREMY JAY** »In this Lonely Town« 09 **BAT FOR LASHES** »Good Love« 10 **TWO FINGERS** »What You Know«

Fun Fact zu den Musikcharts: Die Redaktion der Spex und ihre freien Autorinnen und Autoren stellten im Jahr 2009 in Features, Rezensionen, Kolumnen, auf ByteFM und auf der Heft-CD mehr als 200 Songs und 320 Alben vor. Innerhalb des Produktionszeitraums von 8 Wochen gehen der Redaktion regelmäßig in etwa 1.000 CDs und 200 digitale Bemusterungen zu. Die sogenannte Krise der Musikindustrie steht in krassem Kontrast zu der Anzahl der veröffentlichten Tonträger. Kann von einer ›Krise‹ gesprochen werden, wenn wir heutzutage so viel gute Musik, Neuveröffentlichungen und Reissues, wie noch nie zu hören bekommen?

LESERCHARTS

ALBEN

01 **GRIZZLY BEAR** »Veckatimest« *(Warp / RTD)*
02 **ANIMAL COLLECTIVE** »Merriweather Post Pavilion« *(Domino / Indigo)*
03 **PHOENIX** »Wolfgang Amadeus Phoenix« *(V2 / Coop / Universal)*
04 **THE XX** »The XX« *(XL / Beggars / Indigo)*
05 **FEVER RAY** »Fever Ray« *(Rabid / Coop / Universal)*
06 **JOCHEN DISTELMEYER** »Heavy« *(Columbia Berlin / Sony)*
07 **JA, PANIK** »The Angst and the Money« *(Staatsakt / RTD)*
08 **DIE GOLDENEN ZITRONEN** »Die Entstehung der Nacht« *(Buback / RTD)*
09 **ANTONY AND THE JOHNSONS** »The Crying Light« *(Rough Trade / Beggars / Indigo)*
10 **PET SHOP BOYS** »Yes« *(Parlophone / EMI)*

11 **BILL CALLAHAN** »Sometimes I Wish We Were an Eagle« *(Drag City / NTT / RTD)*
12 **SONIC YOUTH** »The Eternal« *(Matador / Beggars / Indigo)*
13 **MODERAT** »Moderat« *(Bpitch / RTD)*
14 **THE WHITEST BOY ALIVE** »Rules« *(Bubbles / Groove Attack)*
15 **DIRTY PROJECTORS** »Bitte Orca« *(Domino / Indigo)*
16 **GOSSIP** »Music for Men« *(Sony)*
17 **HEALTH** »Get Color« *(City Slang / Universal)*
18 **PATRICK WOLF** »The Bachelor« *(Bloody Chamber / ADA / Warner)*
19 **PHANTOM GHOST** »Thrown out of Drama School« *(Dial / Kompakt)*
20 **THE PAINS OF BEING PURE AT HEART** »The Pains of…« *(Fortuna Pop! / Cargo)*

21 **EDITORS** »In This Light and on this Evening« *(Kitchenware / PIAS / RTD)*
22 **FAT FREDDYS DROP** »Dr. Boondigga and the Big BW« *(The Drop / RTD)*
23 **LA ROUX** »La Roux« *(Polydor / Universal)*
24 **SOAP & SKIN** »Lovetune for Vacuum« *(Couch / PIAS / RTD)*
25 **YEAH YEAH YEAHS** »It's Blitz!« *(Vertigo / Universal)*
26 **ARCTIC MONKEYS** »Humbug« *(Domino / Indigo)*
27 **BIBIO** »Ambivalence Avenue« *(Warp / RTD)*
28 **MAJOR LAZER** »Guns Don't Kill People… Lazers Do« *(Downtown / Coop / Universal)*
29 **BAT FOR LASHES** »Two Suns« *(Parlophone / EMI)*
30 **KINGS OF CONVENIENCE** »Declaration of Dependence« *(Source / EMI)*

31 **SUNN O))))** »Monoliths & Dimensions« *(Southern Lord / Soulfood)*
32 **FUCK BUTTONS** »Tarot Sport« *(ATP / Indigo)*
33 **JAMIE T.** »Kings & Queens« *(Virgin / EMI)*
34 **K.I.Z.** »Sexismus gegen Rechts« *(Royal Bunker / Universal)*
35 **MORRISSEY** »Years of Refusal« *(Polydor / Universal)*
36 **ELEMENT OF CRIME** »Immer da wo du bist bin ich nie« *(Vertigo Berlin / Universal)*
37 **HELL** »Teufelswerk« *(Gigolo / RTD)*
38 **THE THERMALS** »Now We Can See« *(Kill Rock Stars / Cargo)*
39 **MASHA QRELLA** »Speak Low« *(Morr / Indigo)*
40 **PHANTOGRAM** »Eyelid Movies« *(BBE / RTD)*

41 **THE HORRORS** »Primary Colours« *(XL / Beggars / Indigo)*
42 **WILD BEASTS** »Two Dancers« *(Domino / Indigo)*
43 **YO LA TENGO** »Popular Songs« *(Matador / Beggars / Indigo)*
44 **CLARK** »Totem's Flare« *(Warp / RTD)*
45 **DINOSAUR JR.** »Farm« *(PIAS / RTD)*
46 **FRANZ FERDINAND** »Tonight Franz Ferdinand« *(Domino / Indigo)*
47 **GRAHAM COXON** »The Spinning Top« *(Transgressive / RTD)*
48 **HUDSON MOHAKWE** »Butter« *(Warp / RTD)*
49 **LAWRENCE** »Until Then, Goodbye« *(Dial / Kompakt)*
50 **MORITZ VON OSWALD TRIO** »Vertical Ascent« *(Honest Jon's / NTT / Indigo)*

SONGS

01 **GRIZZLY BEAR** »Two Weeks« *(Warp / RTD)*
02 **ANIMAL COLLECTIVE** »My Girls« *(Domino / Indigo)*
03 **PHOENIX** »Lisztomania« *(V2 / Coop / Universal)*
04 **THE XX** »Crystalised« *(XL / Beggars / Indigo)*
05 **GOSSIP** »Heavy Cross« *(Sony)*
06 **EDITORS** »Papillon« *(Kitchenware / PIAS / RTD)*
07 **PET SHOP BOYS** »Love etc.« *(Parlophone / EMI)*
08 **LA ROUX** »Bulletproof« *(Polydor / Universal)*
09 **JOCHEN DISTELMEYER** »Lass uns Liebe sein« *(Colmbia Berlin / Sony)*
10 **FEVER RAY** »When I Grow up« *(Rabid / Coop / Universal)*

11 **JA, PANIK** »Alles hin, hin, hin« *(Staatsakt / RTD)*
12 **MAJOR LAZER** »Hold the Line« *(Downtown / Coop / Universal)*
13 **DIRTY PROJECTORS** »Stillness Is the Move« *(Domino / Indigo)*
14 **MIIKE SNOW** »Animal« *(Sony)*
15 **MODERAT** »Rusty Nails« *(Bpitch / RTD)*
16 **MORRISSEY** »I'm Throwing My Arms around Paris« *(Polydor / Universal)*
17 **MASHA QRELLA** »I Talk to the Trees« *(Morr / Indigo)*
18 **DIE STERNE** »Deine Pläne« *(Gomma)*
19 **HEALTH** »Die Slow« *(City Slang / Universal)*
20 **LA ROUX** »In for the Kill« *(Polydor / Universal)*

21 **PATRICK WOLF** »Hard Times« *(Bloody Chamber / ADA / Warner)*
22 **PHANTOM GHOST** »Thrown out of Drama School« *(Dial / Kompakt)*
23 **SONIC YOUTH** »Sacred Trickster« *(Matador / Beggars / Indigo)*
24 **THE HORRORS** »Sea within a Sea« *(XL / Beggars / Indigo)*
25 **YEAH YEAH YEAHS** »Zero« *(Vertigo / Universal)*
26 **HELL** »Electronic Germany« *(Gigolo / RTD)*
27 **JAMIE T.** »Sticks 'n' Stones« *(Virgin / EMI)*
28 **LADY GAGA** »Poker Face« *(Interscope / Universal)*
29 **LILY ALLEN** »Not Fair« *(Regal / EMI)*
30 **LITTLE BOOTS** »Remedy« *(Warner)*

31 **THE THERMALS** »Now We Can See« *(Kill Rock Stars / Cargo)*
32 **ANTONY & THE JOHNSONS** »Shake that Devil« *(Rough Trade / Beggars / Indigo)*
33 **BAT FOR LASHES** »Moon and Moon« *(Parlophone / EMI)*
34 **BILL CALLAHAN** »Eid Ma Clack Shaw« *(Drag City / RTD)*
35 **FRANZ FERDINAND** »Ulysses« *(Domino / Indigo)*
36 **FUCK BUTTONS** »Surf Solar« *(ATP / RTD)*
37 **JAN DELAY** »Oh Johnny« *(Universal)*
38 **JAY-Z** »D.O.A. (Death of Autotune)« *(Atlantic / Warner)*
39 **KINGS OF CONVENIENCE** »Mrs. Cold« *(Source / EMI)*
40 **MAXÏMO PARK** »The Kids Are Sick Again« *(Warp / RTD)*

41 **MEDIENGRUPPE TELEKOMMANDER** »Endlosrille« *(Staatsakt / RTD)*
42 **PASSION PIT** »Sleepyhead« *(Columbia / Sony)*
43 **SUNSET RUBDOWN** »Silver Moons« *(JagJaguwar / Cargo)*
44 **PETE DOHERTY** »Last of the English Roses« *(Parlophone / EMI)*
45 **PHANTOGRAM** »When I'm Small« *(BBE / RTD)*
46 **THE BIG PINK** »Velvet« *(4AD / Beggars / Indigo)*
47 **WHITE RABBITS** »Percussion Gun« *(Mute / EMI)*
48 **WILD BEASTS** »All the King's Men« *(Domino / Indigo)*
49 **AU REVOIR SIMONE** »Shadows« *(Moshi Moshi / Coop / Universal)*
50 **THE PAINS OF…** »Young Adult Friction« *(Fortuna Pop! / Cargo)*

NEWCOMER

Wir begrüßen erneut: La Roux und Soap&Skin, die musikalisch und modisch im Stil kaum weiter voneinander entfernt sein könnten. Beide zählten bereits 2008 in der Kategorie »Entdeckungen im Netz« zu den Favoriten im Pop-Nachwuchs. Nun sind sie dank LP-Veröffentlichungen auch außerhalb der virtuellen Welt als »Newcomer« anerkannt. Das gelang The xx, den jüngeren Schulkameraden von Hot Chip, schneller. Nach ihrer ersten MySpace-Single »Crystalised« Anfang 2009 erreichte ihr Album-Debüt ein halbes Jahr später– nunja – in England immerhin die Top 40.

01 **THE XX**
02 **LA ROUX**
03 **SOAP & SKIN**
04 **LADY GAGA**
05 **MAJOR LAZER**
06 **MICACHU & THE SHAPES**
07 **MIIKE SNOW**
08 **MODERAT**
09 **BEAK>**
10 **BLK JKS**

VIDEO

Martin de Thurah aus Kopenhagen wäre gern Maler geworden, doch dann schickte er ein Storyboard an die Dänische Filmakademie. Ein Regie-Studium und mehrere Clips für die dänische Band Mew später verlor er den Auftrag für Kanye Wests »Flashing Lights« nur knapp an Spike Jonze. Zum Trost triumphiert er hier mit seiner »Ronja Räubertochter«-trifft-»Mulholland Drive«-Fantasie zu den tribalen Tönen von Fever Ray. Damit verweist die kühle Melancholie von »When I Grow up« Distelmeyers Feel-Good-Video zu »Wohin mit dem Hass?« deutlich auf die Plätze.

01 **FEVER RAY** »When I Grow up«
02 **GRIZZLY BEAR** »Two Weeks«
03 **JOCHEN DISTELMEYER** »Lass uns Liebe sein«
04 **DIE GOLDENEN ZITRONEN** »Die Entstehung…«
05 **HEALTH** »Die Slow«
06 **LADY GAGA** »Paparazzi«
07 **ANIMAL COLLECTIVE** »Summertime Clothes«
08 **LA ROUX** »Bulletproof«
09 **DEPECHE MODE** »Wrong«
10 **YEAH YEAH YEAHS** »Heads Will Roll«

FILM

Da sage noch einer, die deutsche Filmförderung würde nur Schrott finanzieren. Neben »Alle anderen«, Maren Ades überraschend stark platziertem Sommerurlaubsdrama, profitierte auch die komplette Top 3 von deutschen Steuermitteln. Im letzten Jahr galt das lediglich für das Ian-Curtis-Biopic »Control«. Als Doublefeature empfehlen sich »District 9« und »Gran Torino«: Mit Neill Blomkamp (30) und Clint Eastwood (79) gewannen der älteste und der jüngste hier vertretene Regisseur dem Thema Rassismus sehr unterschiedliche, aber präzise und unterhaltsame Werke ab.

01 **QUENTIN TARANTINO** »Inglourious Basterds«
02 **MICHAEL HANEKE** »Das weiße Band«
03 **LARS VON TRIER** »Antichrist«
04 **NEILL BLOMKAMP** »District 9«
05 **GUS VAN SANT** »Milk«
06 **MAREN ADE** »Alle anderen«
07 **PEDRO ALMODÓVAR** »Zerrissene Umarmungen«
08 **CLINT EASTWOOD** »Gran Torino«
09 **DARREN ARONOFKSY** »The Wrestler«
10 **WOLFGANG MURNBERGER** »Der Knochenmann«

WIR BEDANKEN UNS BEI 1282 TEILNEHMERINNEN UND TEILNEHMERN.

BUCH

Der US-Amerikaner David Foster Wallace litt an Depressionen und nahm sich 2008 das Leben. Zwölf Jahre zuvor war seine Suche nach der verlorenen Identität als »Infinite Jest« erschienen. Erst Ende August 2009 lag die deutsche Übersetzung vor. Zur gleichen Zeit erstmals in deutscher Sprache im Handel: »2666«, das Gangsterepos des chilenischen Autoren Roberto Bolaño. Er starb 2003, während er auf eine Spenderleber wartete. Um beide Werke bis zur Abgabe des Spex-Jahrespolls zu bewältigen, hätte man jeden Tag knapp 40 Seiten lesen müssen.

01 **DAVID FOSTER WALLACE** »Unendlicher Spaß«
02 **NICK CAVE** »Der Tod des Bunny Munro«
03 **SYBILLE BERG** »Der Mann schläft«
04 **DANIEL KEHLMANN** »Ruhm«
05 **RAINALD GOETZ** »Loslabern«
06 **WOLF HAAS** »Der Brenner und der liebe Gott«
07 **ROBERTO BOLANO** »2666«
08 **CHRISTOPH SCHLINGENSIEF** »So schön wie…«
09 **DAVID BROWNE** »…Die Geschichte von Sonic Youth«
10 **DIETMAR DATH** »Sämtliche Gedichte«

SERIE

Es dünkt ein wenig konservativ, wenn hier an der Spitze der Verein für etablierte Veteranen seine Jahresversammlung abhält. Platz 4 für »The Wire« überrascht allerdings umso mehr. Die von 2002-2008 in fünf Staffeln produzierte HBO-Serie über die komplexen Verstrickungen in der Drogenszene von Baltimore beweist, dass sich Qualität sogar bei eingeschränkten Vertriebswegen (via Pay-TV und Import-DVDs) durchsetzen kann. Oder sollte »The Wire« etwa in erster Linie über gewisse Breitbandkabel seinen Weg auf unsere Bildschirme gefunden haben?

01 **LOST**
02 **THE SIMPSONS**
03 **DR. HOUSE**
04 **THE WIRE**
05 **HOW I MET YOUR MOTHER**
06 **TATORT**
07 **TRUE BLOOD**
08 **CALIFORNICATION**
09 **MAD MEN**
10 **DEXTER**

BLOG / WEBSITE

Bei den beliebtesten Büchern und Filmen spielt Musik – bis auf eine Ausnahme – keine besondere Rolle. Online sieht die Welt anders aus. Das Internet ist Leit- und Load-Medium Number One für Hörer aller popkulturell relevanten Geschmacksrichtungen. Lediglich auf den Plätzen 5 und 10 sind Adressen gemeldet, unter denen Außermusikalisches (Bilderflut und Modetrends) zu Hause ist. Die Positionen 7 und 1 nehmen wir tatsächlich so wahr, wie es andere Wahlsieger gerne von sich behaupten: mit Dank und als Auftrag. Denn nach der Poll ist vor der Poll.

01 **SPEX.DE**
02 **GORILLAVSBEAR.BLOGSPOT.COM**
03 **NERDCORE.DE**
04 **PITCHFORKMEDIA.COM**
05 **BILDBLOG.DE**
06 **DISCODUST.BLOGSPOT.COM**
07 **DISSONANZ.SPEX.DE**
08 **20JAZZFUNKGREATS.CO.UK/WORDPRESS**
09 **AUDIOPOVERTY.DE**
10 **THESARTORIALIST.BLOGSPOT.COM**

DIE JACKE

Fotografie — *Oliver Schultz-Berndt*
Styling — *Susanne Pospischil*
Haare & Make Up — *Maya Fahrenkrug*
Modelle — *Britta (VIVA Models), Martin (M4 Models), Felix (M4 Models)*
Moderedaktion — *Christoph Voy*
Ressortleitung Mode — *Joerg Sauer*

Trenchcoat — *Maison Martin Margiela*
Stiefel — *Maison Martin Margiela*

Blouson — *Barbour*
Jeans — *We are Replay*

Ice Jacket — *Stone Island*
Jeans — *Levi's*

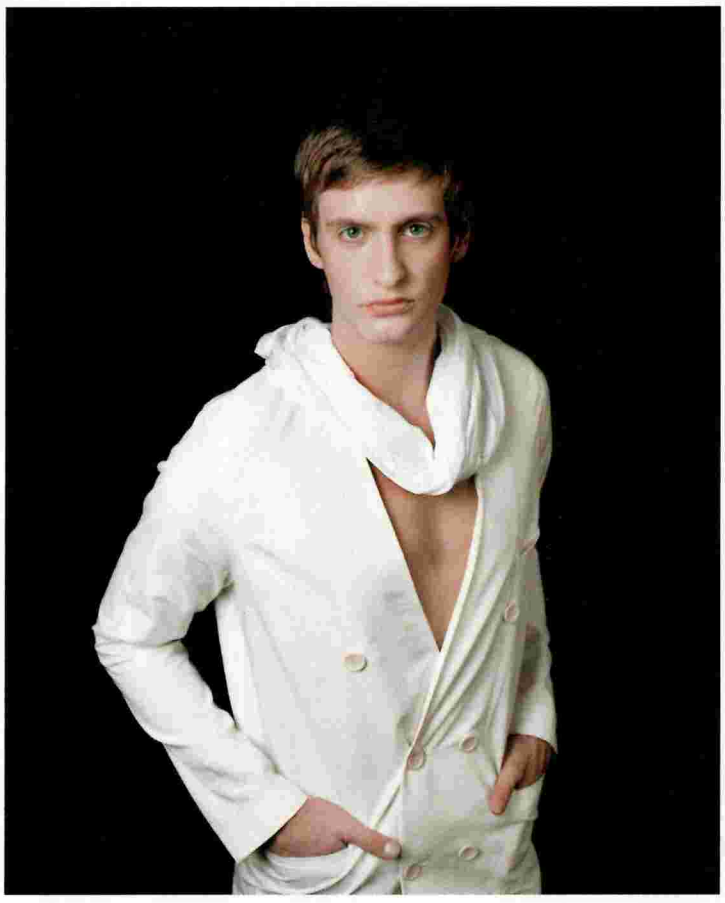
Anzug — *Maison Martin Margiela*
Shirt — *Maison Martin Margiela*

Jackett — *We are Replay*
Jeans — *We are Replay*

Blouson — *Tiger of Sweden*
Jeans — *We are Replay*

Blouson — *Fred Perry*
Jeans — *We are Replay*

Jacke — *Bench*
Jeans — *Levi's*



Sacko — *Carin Wester*
Shirt — *Revival Schiesser*

Jacke — *Stone Island*
Jeans — *Levi's* Cape — *Boessert/Schorn*

VON JACQUES UND JACQUETTES

TEXT: LÆRKE VINTERBERG

»Die Jacke« ist die Tracht der Bauern, der Soldaten und anderer »geringer Leute«, so steht es im Deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Aristokraten hingegen bevorzugten schon immer die imposanteren Formen des Obergewands, den Mantel oder den Umhang etwa. Wie sich ihre Bezeichnung herleitet, erzählt das Märchen von der armen Jacke, die auszog, die Welt der Oberbekleidung zu erobern: Es war einmal im fernen Frankreich des Mittelalters ein Bauer namens Jacque. Jacque hatte viele Namensgefährten seines Standes, deshalb bezeichnete man Bauern etwas verallgemeinernd, aber in liebevoller Absicht als ›Jacques‹. Der französische Bauernaufstand von 1358 ging in diesem Zusammenhang auch als ›Jacquerie‹ in die Geschichte ein. Zuvor hatte man des Bauern traditionelle Oberbekleidung noch ›Wams‹ genannt, doch weil dem Bauern das charakteristische Kleidungsstück teuer und eigen war, taufte man es schon bald ›jaquette‹. Heutzutage versteht man in Frankreich unter ›jaquette‹ allerdings eine taillierte Jacke – für Frauen. Und des Herren ›jacquette‹ ist keine Arbeits- und Alltagsbekleidung mehr, sondern eine elegante Jacke, mit langen offenen Schößen (dem Gehrock verwandt und auch bekannt als ›cutaway‹). Die trägt man eher im Rotary-Club oder auf Hochzeiten. Vom französischen ›jacquette‹ ist es auch nicht weit zum Wort ›Jackett‹, das in Deutschland seit dem 19. Jahrhundert gebräuchlich ist und irgendwann zu ›Jacke‹ vereinfacht wurde.

So hat die linguistische Evolution aus einem französischen Bauern den ultimativen Überbegriff für sämtliche Arten der witterungsbedingt variablen Oberbekleidung für Mann, Frau und Kind gemacht, und all die vielen Typen von Jacken, die auch in dieser Modestrecke zu sehen sind, gehören zu Jacques Nachfahren: Jackett, Sakko, Blazer, Smoking, Strickjacke, Windjacke, Blouson, Bomberjacke, Lederjacke, Jeansjacke und Anorak. In Frankreich heißt die ›Jacke‹ heute übrigens ›veste‹ – aber das ist eine andere Geschichte.

Frida

MODE-INTERVIEW: *CHARLIE LE MINDU*

»Was den Menschen auf dem Kopf wächst, reicht mir nicht …«

Charlie Le Mindu, geboren 1987 in der Dordogne, ist der momentan gefragteste Friseur der Mode- und Musikbranche. Zu seinen Kundinnen gehören Peaches, Grace Jones und Lady GaGa, Magazine wie i-D, Super Super oder Dazed & Confused buchen ihn als Hairstylisten. Bekannt wurde Le Mindu in Berlin, wo er mit seinem mobilen Salon nachts in Clubs Haare schnitt. Mittlerweile lebt er in London, wo er im Februar 2009 zum ersten Mal eine Perückenkollektion präsentierte. ›Natürlichkeit‹ und ›Tragbarkeit‹ spielen für ihn keine Rolle mehr. Mit dem Brustton eines echten Avantgardisten sagt er: »Haar ist der neue Pelz« – und trägt zum Beweis um den Hals ein zwischen Krawatte und Schal angesiedeltes Accessoire aus pechschwarzen Strähnen.

INTERVIEW: JAN KEDVES **PORTRÄT UND ATELIERFOTOS:** FLORA HANITIJO

Charlie Le Mindu, was sagen Sie als Experte: Trägt Anna Wintour, die Chefredakteurin der amerikanischen Vogue, eine Perücke oder nicht?

Nein, Anna Wintour trägt keine Perücke. Ich kann zwar nachvollziehen, dass manche Leute es irgendwie verdächtig finden, wenn eine Frau in ihrem Alter – Anna Wintour ist ja jetzt immerhin sechzig – noch so einen voluminösen Bob trägt. Aber das muss nicht automatisch heißen, dass es nicht ihre eigenen Haare sind. Anna Wintour wird von Natur aus sehr dichtes und dickes Haar haben, und sie geht sicher sehr sorgsam damit um. Viel Schlaf, die richtige Ernährung, exzellente Pflegeprodukte: All das kann bei Haaren Wunder wirken.

Was hingegen ist Gift fürs Haar?

Drogen. Wenn man zum Beispiel regelmäßig Speed nimmt, mag das lustig sein, aber es hat enorme Auswirkungen auf die Substanz der Haare. Sie wachsen dann viel schneller – wie übrigens auch die Finger- und Fußnägel.

Gut für Friseure!

Überhaupt nicht, denn das Haar bekommt von Speed gleichzeitig eine ganz schlechte Struktur. Ich spreche aus Erfahrung. Und ich sehe es auch an Kunden, die Speed nehmen: Ihrem Haar fehlt es an Glanz, es wird ganz brüchig. Das macht keinen Spaß. Finger weg vom Speed!

Seit wann befassen Sie sich mit Haar?

Ich fand Haare schon als kleines Kind toll. Als ich fünf Jahre alt war, rasierte ich all meinen Barbiepuppen die Pferdeschwänze ab. Da ging es schon los. Mit 13 startete ich dann richtig in die Welt der Coiffure, zunächst verpasste ich meiner ganzen Familie und meinen Freunden neue Frisuren. Später machte ich auch eine richtige Friseurlehre, in Bordeaux, fünf Jahre lang. Ich habe noch zig Urkunden und Diplome aus dieser Zeit. Meine Karriere startete aber erst richtig, als ich 2005 nach Berlin zog...

...wo Sie schnell dafür bekannt waren, mit einem mobilen Salon nachts in Clubs Haare zu schneiden.

Genau. Ich hatte eigentlich noch nie Lust, in einem normalen Salon zu arbeiten, das wäre mir viel zu langweilig. Auch wenn ich in Bordeaux schon in einem tollen Punk-Salon gearbeitet habe. Dort frisierten wir sogar Hunde! Aber auch das wurde mir irgendwann zu langweilig. Und sogar in einem Punk-Salon wie dem in Bordeaux musste ich manchmal den ödesten Leuten die ödesten Frisuren schneiden – und mir dabei auch noch all ihre Probleme anhören!

Sie mögen es wohl nicht, den Psychologen zu spielen?

Ich hasse es. Ich verstehe schon, warum so viele Leute auf die Idee kommen, ihrem Friseur ihr ganzes Leben zu erzählen – ein Friseurbesuch ist immerhin eine ziemlich intime Angelegenheit, man lässt jemanden ganz nah an sich heran. Aber ich bin Friseur geworden, weil ich die Textur und das Volumen von Haar liebe, weil ich es gerne anfasse und weil die Möglichkeiten der Gestaltung und Verarbeitung unbegrenzt sind – und nicht, weil ich gerne zuhöre. Deswegen war es dann auch so fantastisch, als ich in Berlin durch meine gute Freundin Peaches, die ich durch Annika Trost und Gina V. D'Orio von der Band Cobra Killer kennengelernt hatte, schließlich Gelegenheit bekam, im Club

ihres Freundes Conny Opper meinen Salon zu eröffnen. Im Rio war es schön laut, und dort bekam ich genau die Art von Kunden, die ich wollte.

Sie meinen Besoffene, die spontan Lust auf eine Clubfrisur hatten und alles mit sich machen ließen?

Nein, ich achtete immer penibel darauf, dass die Leute, die ich im Rio – und später auch in anderen Clubs – frisierte, nicht allzu betrunken oder verdrogt waren. Das wäre mir zu riskant gewesen. Nur aufgeschlossen und experimentierfreudig mussten die Leute sein. Lediglich ein einziges Mal ging etwas schief: Ein Mädchen mit sehr schönem langen Haar verlangte von mir, ich solle ihr eine Seite des Schädels kahl rasieren. Am nächsten Tag kam sie zurück und schrie: Warum hast du mir das angetan? Nun, sie wollte es doch unbedingt so! Sie war wohl doch etwas zu betrunken gewesen.

Inzwischen leben Sie in London und sorgen dort mit Ihrer sogenannten »Haute Coiffure« und Ihren Kollektionen voller surrealer Perückenskulpturen für Wirbel.

Ja, man könnte wohl sagen, dass mir das, was ich mit den Haaren anstellen kann, die meinen Kunden auf dem Kopf wachsen, längst nicht mehr ausreicht. Meine Fantasie geht viel weiter. Deswegen entwerfe ich Perückenskulpturen. Bei ihnen kann ich mich so richtig gehen lassen. Und ein anderer Vorteil ist: Hier hält die Frisur auch nicht nur eine Nacht, sondern für immer.

Ihre Perücken erinnern an alles Mögliche – an überdimensionierte Motorradhelme, an Lippen, an UFOs –, nur eben nicht an Perücken. Wie kommen Sie auf all diese absurden Formen?

Ich lasse mich von allem Möglichen inspirieren. Von Architektur, von der Tierwelt, von neuen Technologien, von Aliens, von Filmen Tim Burtons oder David Lynchs. Das Einzige, was ich mir zur Inspirationsfindung garantiert niemals anschaue – unter keinen Umständen! – sind Modemagazine.

Warum das?

Weil ich regelrecht Panik davor habe, unbewusst durch etwas inspiriert zu werden, was ich in einem Modemagazin gesehen habe. Ich weiß, wie diese Magazine funktionieren – ich habe schon oft genug bei Mode-Shootings für Magazine die Haare gemacht, in Deutschland zum Beispiel für Vogue, Elle und Qvest, oder in England für Dazed & Confused und i-D. In Modemagazinen wird immer nur das abgebildet, was gerade irgendwie marktkonform ist, man sieht in ihnen nie etwas wirklich Radikales, Vorausblickendes. Wenn ich

»Es ist besser, Menschenhaar zu verwenden, als für Pelz arme Tiere umzubringen. Oder?«

Oben:
Charlie Le Mindus Studio in London

Rechts:
Die »Red Wall« aus Charlie Le Mindus Herbst-Winter-Kollektion 2009, Foto © Charlie Le Mindu

mich von so etwas Vorselektiertem inspirieren lassen würde, könnte dabei ja nur etwas Todlangweiliges herauskommen. Da habe ich keine Lust drauf. Für meine neue Kollektion habe ich mich deswegen zum Beispiel ganz bewusst mit Türmen beschäftigt – mit dem Eiffelturm in Paris und mit Lord Fosters sogenannter ›Gurke‹ in London. Dieses Hochhaus ist wunderschön, so aerodynamisch und so sexuell dazu! Es sieht aus wie ein gigantischer Dildo.

Und den setzen Sie Ihren Models dann einfach auf den Kopf?

Genau. Oder eben den Eiffelturm. In das Jahr 2009 fiel der 120. Jahrestag seiner Erbauung – was erstaunlich ist, sah der ursprüngliche Plan doch vor, ihn höchstens zwanzig Jahre stehen zu lassen und danach wieder abzureißen. Die Pariser hassten den Eiffelturm zu Anfang, sie sahen in ihm eine Verschandelung ihrer schönen Stadt. Heute gilt der Eiffelturm als eines der schönsten Bauwerke der Welt! Aber ich bin natürlich nicht blöd: Mir ist klar, dass niemand wirklich so eine Eiffelturm-Perücke kaufen wird, um damit auf der Straße herumzulaufen. Ich fertige meine Perücken deswegen auch nur auf Bestellung an, und meine Präsentationsstücke von den Modenschauen gebe ich in Ausstellungen, zum Beispiel ins Palais de Tokyo in Paris oder ins Boijmans Van Beuningen Museum in Rotterdam. Dort wird die »Red Wall« aus meiner ersten Kollektion aktuell in der Ausstellung »The Art of Fashion« gezeigt, neben Entwürfen von Viktor & Rolf, Hussein Chalayan und Gareth Pugh.

Wenn Sie Ihre Perücken aber nicht verkaufen: Wie finanzieren Sie all das?

Mein Geld verdiene ich damit, dass ich bei großen Werbeproduktionen als Hairstylist arbeite, oder bei Musikvideodrehs. Ich habe schon Popstars wie die B-52's, Florence and the Machine, Lady GaGa oder Grace Jones frisiert, beziehungsweise für sie Perücken angefertigt. Mit Peaches habe ich auch schon oft zusammengearbeitet. Die ganzen Haar-Outfits, die sie auf ihrer aktuellen Tour und im Artwork ihres letzten Albums »I Feel Cream« trägt, stammen von mir. Ich liebe Peaches! Abgesehen davon werde ich glücklicherweise von zwei Unternehmen gesponsert: von einer Firma, die Hairstyling-Produkte herstellt, und dann noch von einer Firma, die sich auf Echthaar-Extensions spezialisiert hat. Sie heißt Wonderful Hair und gibt mir für meine Skulpturen so viel Haar, wie ich brauche.

Ihre Haarskulpturen bestehen aus Echthaar?

Aber sicher! Plastikhaare kann ich nicht ausstehen. Ich verwende ausschließlich Menschenhaare.

Woher stammt denn all dieses Haar?

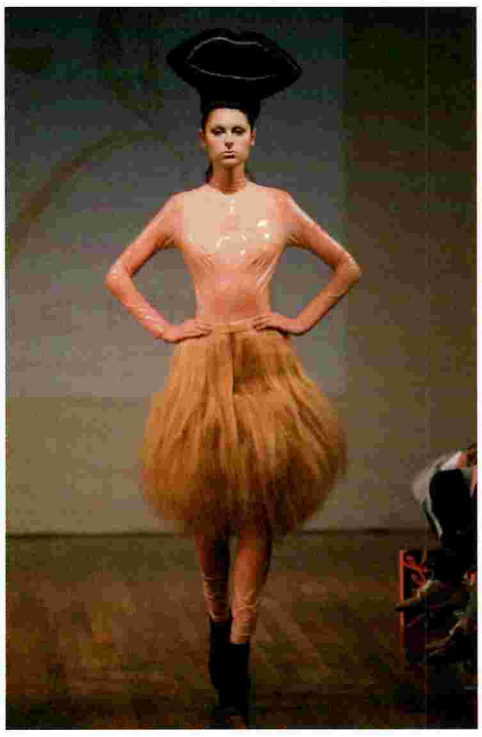
In den meisten Fällen aus Indien und Osteuropa. Dort ist es nichts Außergewöhnliches, dass Frauen sich ihre Haare abrasieren und günstig verkaufen. Ich weiß, das klingt etwas komisch, aber es ist ein Weg für sie, um sich ein bisschen Geld zu verdienen.

Im Falle des Tempelhaars aus Indien profitieren von dem Verkauf aber nicht die Pilgerinnen, die in den Hindu-Tempeln ihre Haare als Opfergabe lassen, sondern stattdessen die Tempelorganisationen.

Ja, von dem Gerücht habe ich auch gehört. Aber ich bin mir sicher, dass Wonderful Hair nicht solches Tempelhaar verwenden. Und wenn doch: Ich finde, es ist immer noch besser, solches Haar zu verwenden, als Pelz zu tragen und dafür arme Tiere umzubringen. Oder? Ich sage sowieso immer, dass Haar der neue Pelz ist.

Diesen Eindruck bekam man zuletzt auch auf den Laufstegen: Maison Martin Margiela präsentierte in der Frühjahr-Sommer-2009-Kollektion einen viel beachteten blonden Haarmantel, bei Givenchy gab es in der letzten Herbst-Winter-Kollektion Haarröcke.

Ja, und Sonia Rykiel hatte Mäntel aus ge-



ORY OF GOD
N OF THE BENEFICES OF
TER, AND ST MARK
ESTORED AND THE
PIRE REPAIRED. 1938.

crimpten roten Haaren, und auch in der letzten Kollektion von Jean-Charles de Castelbajac gab es Haar. Ich kann es nur wiederholen: Haar ist der neue Pelz! Martin Margiela war natürlich der Erste, der Haare als Stoff für Kleider verwendete, er macht das schon seit vielen Jahren immer wieder. Viel länger als ich. Ich bin zwar seit zehn Jahren Friseur, aber eigene Laufsteg-Kollektionen präsentiere ich ja erst seit einem Jahr. Ich würde aber nicht sagen, dass ich von Margiela inspiriert bin oder ihn kopiere. Ich habe mir seine Kollektionen im Grunde nie genau angeschaut. Ich glaube auch nicht, dass all die anderen Designer nur Haar verwenden, weil Margiela es vorgemacht hat. Ich würde sagen, dass es gerade einfach eine gute Zeit für Haar in der Mode ist. Auch die Haute Coiffure lebt ja derzeit wieder auf.

Was genau ist das eigentlich: Haute Coiffure?

Ich habe den Begriff nicht erfunden. In den neunziger Jahren sprach man häufig von Haute Coiffure. Damals war es bei den Haute-Couture-Schauen großer Häuser wie Dior oder Jean-Paul Gaultier üblich, nicht nur Kleider zu präsentieren, sondern gleichzeitig auch die passenden Frisuren. Fantasievolle Haarkreationen waren damals ganz selbstverständlich Teil der Kollektionen. Irgendwann legten die Designer aber keinen Wert mehr auf das Haarstyling – ich weiß nicht, woran es lag. Ob es zu teuer war? Ob es nicht mehr passte? Jedenfalls war Alexander McQueen dann lange Zeit der Einzige, der in seinen Schauen die Kunst der Haute Coiffure noch hochhielt.

Haare waren in der Mode einfach nicht mehr so wichtig?

So schien es zumindest. Überall auf den Laufstegen sah man nur noch Kurzhaarfrisuren oder glatt herunterhängendes Haar. Frisuren, die so einfach und ›natürlich‹ wie möglich aussahen. Der Grunge-Look wurde populär. Danach der Helmut-Lang-Look. Niemand wollte mehr so aussehen, als hätte er oder sie sich aufwendig frisiert. Aber diese Zeiten sind zum Glück vorbei, die Haare bei den Modenschauen werden wieder betont und die Frisuren werden verrückter. Auch im Pop sieht man das ja.

Sie sprechen von La Roux?

Nicht nur von ihr. Auch Musiker wie Florence Welch von Florence and the Machine oder Erik Hassle tragen sehr prägnante, überzeichnete Frisuren und Haarfarben. Das ist natürlich auf den Erfolg von Lady GaGa zurückzuführen. Sie war mit ihren ganzen Perücken von Anfang an auf eine so penetrante Weise ›too much‹, sie übertrieb alles so stark – Silhouetten, Farben, Volumen –, dass andere Newcomer sich im vergangenen Jahr schon etwas einfallen lassen mussten, um in ihrem Schlagschatten wahrgenommen zu werden.

»Haare werden wieder betont und die Frisuren werden verrückter. Auch im Pop sieht man das.«

Oben:
Charlie Le Mindus Studio in London

Links:
Entwürfe aus Charlie Le Mindus Frühjahr-Sommer-Kollektion 2010 (obere Reihe) und aus der Herbst-Winter-Kollektion 2009 (untere Reihe). Fotos © Charlie Le Mindu

Lady GaGa fiel auch von Anfang an durch interessante Accessoires auf, wie zum Beispiel durch ihren surrealistischen »Hair Bow« – eine aus blonden Extensions gebundene Fliege, die auf den Kopf gesteckt wird. Die dürfte Ihnen gefallen haben.

Die hat mir tatsächlich gefallen, Lady GaGa hat sie sich aber in London abgeschaut. Genauer gesagt: Ihr Stylist Nicola Formichetti hat sie sich in London abgeschaut. Er ist Creative Director bei Dazed & Confused und arbeitet nebenher für alle möglichen anderen Auftraggeber. Er hing vor ein paar Jahren oft im BoomBox ab, diesem Sonntagsclub in Shoreditch. Dort ließ man sich kurz nach dem Nu-Rave-Hype sehen. Im BoomBox wurde Dark-Wave-Musik gespielt, und die Leute trugen Haute Couture. In diesem Club waren solche aus Plastikhaar selbstgebundenen Fliegen schon der letzte Schrei. Alle trugen sie im Haar, wirklich alle. Daher hat Nicola Formichetti die Idee. Auch die großen quadratischen Sonnenbrillen mit allem möglichen elektronischen Firlefanz, zum Beispiel eingebauten iPod-Screens, wie Lady GaGa sie trägt: Solche hatten sich im BoomBox auch schon einige Leute gebastelt. Wenn ich Lady GaGa sehe, sehe ich also vor allem das BoomBox. Aber ich will nicht schlecht über sie reden: In ihrem »Bad Romance«-Video trägt sie immerhin zu einem Outfit von Alexander McQueen die blonde Lippenperücke aus meiner neuen Kollektion. Ich habe sie ihr zur Verfügung gestellt – allerdings hat sie sie falsch herum aufgesetzt, deswegen erkennt man gar nicht, dass es Lippen sind!

Verraten Sie mir: Wie sieht eigentlich Lady GaGas echtes Haar aus?

Sie trägt einen blondierten Bob mit geradem Pony. Das ist ihr echtes Haar – glaube ich zumindest. Auch ich kann es nicht mehr wirklich auseinanderhalten.

Kommen Sie heute überhaupt noch dazu, Leuten auch regulär die Haare zu schneiden, oder sind Sie mit Ihren Perückenskulpturen und Stylingjobs inzwischen zu beschäftigt?

Doch, in meinem Studio in Shoreditch, wo ich meine Perücken bastle, schneide ich auch regelmäßig ausgewählten Leuten die Haare. Zum Beispiel all meinen Freunden. Und ich habe auch einige reizende Stammkundinnen, ältere Damen aus Nobelvierteln wie Knightsbridge. Sie fahren mit ihrem Chauffeur vor – und dann geht's los!

Warum müssen Frauen für einen Haarschnitt eigentlich immer so auffällig viel mehr zahlen als Männer?

Die klassische Begründung ist natürlich: Männerschnitte sind viel unkomplizierter als Langhaarschnitte bei Frauen.

Aber nicht jede Frau hat lange Haare, und nicht jeder Mann kurze.

Genau deswegen gab es bei mir früher, als ich mit meinem mobilen Salon durch die Clubs in Berlin zog, auch Unisex-Preise: ein günstiger Tarif für Kurzhaarfrisuren, ein teurerer Tarif für langes Haar – egal ob Mann oder Frau. Dann wurde mir aber klar, dass es doch einen Unterschied gibt: Männer wissen meist schon genau, was für einen Schnitt sie wollen, wenn sie zum Friseur gehen. Das geht dann sehr schnell. Frauen hingegen wollen meist ausführlich beraten und von einer neuen Frisur erst überzeugt werden. Einerseits ist es natürlich toll, dass sie experimentierfreudiger sind als Männer, andererseits dauert es bei ihnen oft schon eine halbe Stunde, bis sie sich endlich entschieden haben, was für einen Schnitt sie nun wirklich wollen. Anstrengend ist das! Und das lasse ich mir natürlich bezahlen.

www.charlielemindu.com

HERBST DER ENTSCHEIDERINNEN

»The September Issue«

TEXT: PHILIPP EKARDT **BILD:** © 2009 MOMENTUM PICTURES

Was Wintour wählt, wird's! Dies behauptet zumindest der märchenhafte Dokumentarfilm »The September Issue«, der ungeschönte Einblicke in den Redaktionsalltag der US-Vogue vor der Krise gewährt.

Vor kurzem wurde Anna Wintour, Chefredakteurin der US-amerikanischen Vogue, vom Fernseh-Talker David Letterman in dessen Sendung gefragt, wie ihr denn das wenig schmeichelhafte Porträt der Chefredakteurin eines großen New Yorker Modemagazins gefalle, das der Film »The Devil Wears Prada« von ihr zeichne. Eine ehemalige Assistentin hatte im gleichnamigen Roman aus dem Jahr 2003 ihre Leidensmonate unter Wintours Regime vergoldet. Anna Wintour parierte Lettermans Frage geschickt: »Ich dachte, das wäre eine Spielfilm gewesen! Und wissen Sie, wir bei Vogue lieben Fiktion.« Wenn dem so ist, müsste »The September Issue« bei Wintour und ihren Kollegen auf helle Begeisterung stoßen. Denn obwohl als Dokumentation aus der New Yorker Vogue-Redaktion angekündigt, erzählt der Film über weite Strecken ein weiteres Märchen über die Mode und ihre Industrie.

Und das geht so: Die September-Ausgabe der amerikanischen Vogue – ›The September Issue‹ – wird im Jargon gern als »die Bibel« der Branche bezeichnet, weil sie direkt nach den großen Defilees in Paris, Mailand und New York erscheint und damit die stilistischen Ansagen für das kommende Jahr macht. Oder, in den Worten der Vogue-Modechefin Candy Pratts Price: »September is the January in fashion.« Die September-Nummer ist die dickste, hat die längsten Strecken, die meisten Anzeigen und wird am begierigsten erwartet. Der Film verfolgt die Produktion dieser für die Redaktion heiklen Ausgabe von der Konzeption bis zur Drucklegung und konzentriert sich dabei auf »Nuclear Wintour«, wie sie auch genannt wird, die am laufenden Band eiskalte Bonmots fallen lässt: »I know, it's you« entgegnet sie emotionslos einer Mitarbeiterin, deren Fotoauswahl von ihr soeben als sehr eindimensional und zu minimal disqualifiziert wurde. Den charakterlichen Konterpart innerhalb der Redaktion

bildet Kreativdirektorin und Chef-Stylistin Grace Coddington, deren Arbeit untrennbar mit Wintours Vogue-Karriere verwoben ist: Als Wintour vom Verlag Condé Nast vor zwanzig Jahren aus der Redaktion des Einrichtungsmagazins House & Garden an die Spitze der US-Vogue beordert wurde, galt ihr erster Telefonanruf Coddington, die ihr nach New York folgte.

»The September Issue« funktioniert als Doppelporträt dieser beiden Frauen, für die das Swinging London der späten Fünfziger und Sechziger Ort des Ausstiegs aus der britischen Normalgesellschaft und des Eintritts in die Modewelt war. Wintour, klein, gertenschlank, mit ihrer Markenzeichen-Bobfrisur und Vorliebe für mädchenhafte Röcke, Etuikleider und Pelz, ist die Tochter einer politisch engagierten Oberschichtenfamilie; Coddington, auf dem walisischen Land geborene Konventsschülerin, startete als Überraschungssiegerin eines Modelwettbewerbs, danach wurde sie gleich von Lord Snowden fotografiert. Sie ist groß, ihre Löwenmähne ist rot gefärbt, und ihre persönliche Vorliebe gilt schwarzen Kittelkleidern. Wintour federt über die Redaktionsflure, auf dem Weg zu Bildabnahmen, Konferenzen und Designerbesuchen; Coddington schlappt durch die Gänge, als wäre sie nie Model gewesen, schiebt überladene Kleiderständer vor sich her oder legt während der Shootings fürsorglich letzte Hand an die Outfits der Mädchen.

Coddington und Wintour verkörpern zwei komplementäre Prinzipien im Zirkel von Mode und Macht, und dem nähert sich der Film in Großaufnahme: Man sieht Wintours musternde Blicke, das ungeduldige Zucken um ihre Augen. Im Gegenschnitt werden dann der schwitzende Saint-Laurent-Schneider Stefano Pilati oder die sich zusammenkrümmende Dame aus dem Accessoire-Department gezeigt, wie sie auf Wintours Urteil warten. Man ahnt, warum Wintour sich bei Schauen immer hinter einer Visier-großen schwarzen Sonnenbrille versteckt: um niemanden mit ihrem Blick zu verschrecken.

»The September Issue« bemüht sich nach Kräften, aus diesen Szenen den Glamour der Entscheidungsfällung zu saugen, ein kaltes dezisionistisches Pathos, das sagt: Was Wintour wählt, wird's. Wenn es dagegen in Grace Coddingtons von Zeit und Leben gezeichnetem Antlitz zuckt, dann aus Ergriffenheit vor der Schönheit der Welt im Allgemeinen und der Mode im Besonderen. Das suggeriert zumindest die Schnittpolitik des Films, wenn er Coddington gedankenversunken auf der Terrasse eines französischen Barockschlosses zeigt, oder sie verletzt und dann widerborstig vor der Planungswand in den Vogue-Redaktionsräumen einfängt, nachdem Wintour mal wieder ein bis zwei Doppelseiten aus einer von ihr produzierten Strecke ›gekillt‹ hat. Gegen Wintours grausame Edit-Funktion steht Coddington für eine romantische Produktion aus Liebe zu den Kleidern. Hingebungsvoll generiert sie Strecke um Strecke, von nostalgisch-klischeehaften Zwanziger-Motiven bis zu konzeptuell cleanen Colorblocking-Bildern mit monochromen Kleidern vor grauen Wänden, in die Coddington spontan das Dokumentarfilmteam einbaut und die ein Stilisierer wie Jean-Paul Goude kaum besser hinbekommen hätte.

Der Film konstruiert so, nach Designern und Models, einen neuen Typus des Fashion-Stars: die Moderedakteurin. Ihr wird ein ähnliches Interesse entgegengebracht, wie es im Kunstsystem der Neunziger den Kuratoren zuteil wurde, als Hans Ulrich Obrist und Nicolas Bourriaud über ihre Auswahlmacht und Entscheidungslinien zu den neuen Leitfiguren des Betriebs wurden. Tatsächlich schaut man dem Wechselspiel von Wintour und Coddington auch gerne zu. In dieser vereinfachten Wirklichkeit der Modeproduktion erzählt der Film allerdings nochmals das Märchen vom Trickle-Down-Effekt, nach dem Stile sich durchsetzen, weil sie oben deklariert und weiter unten imitiert werden. Spätestens seitdem Yves Saint Laurent in den Sechzigern den Stil der Straße auf den Runway holte, müsste sich herumgesprochen haben, dass diese Geschichte so nicht stimmt. Zudem degradiert die Zuspitzung auf das Führungsduo Wintour/Coddington den legendären André Leon Talley zu einer dicken schwarzen Witzfigur am Rande. Der Editor-at-Large, zugleich Stilmuse des Magazins, hat lediglich zwei Szenen im Film – in einer kämpft er auf dem Tennisplatz, bewehrt mit Diamantenuhr und Louis-Vuitton-Schal, gegen sein Übergewicht an, in der anderen betrauert er tuntig in eine Pelzstola gehüllt die »Schönheitshungerkatastrophe«, der seine Augen bei der New York Fashion Week ausgesetzt werden. Dabei hätten gerade Gespräche mit ihm einiges Interessantes über die Geschichte der US-Vogue zutage fördern können: Er war der erste schwarze Assistent von Wintours legendärer Vorgängerin, der späteren Modekuratorin Diana Vreeland.

Ungeachtet dieser Verfälschung transportiert »The September Issue« dann aber doch eine Menge interessanter Informationen über die Funktion von Vogue im Modesystem. Vollkommen unverblümt lässt sich Wintour die Kollektionen von Designern ›in the making‹ zeigen und trifft Vorauswahlen. Mit Oscar de la Renta kungelt sie vor der Kamera aus, dass der Nachwuchsdesigner Thakoon Panichgul eine Linie bei Gap entwerfen darf. Und dann trifft sie sich mit den Vertretern des Modehandels, die sie bitten, die Designer doch dazu zu bewegen, leichtere Stoffe zu verwenden. Miuccia Prada leistet prompt Folge. Das ist ungefähr so, als würde der Chefredakteur eines Musikmagazins von einer Plattenfirma eingeladen, sich im Studio die neue Single von Act XY anzuhören, um noch einige Tipps zu geben, wie man die Bässe in dem Stück besser setzen kann, damit die Single später im Magazin gut besprochen wird. Unabhängiger Journalismus sieht anders aus. Man lernt en passant die echten Qualitäten der zu Recht brillant genannten Stylistin Coddington ken-

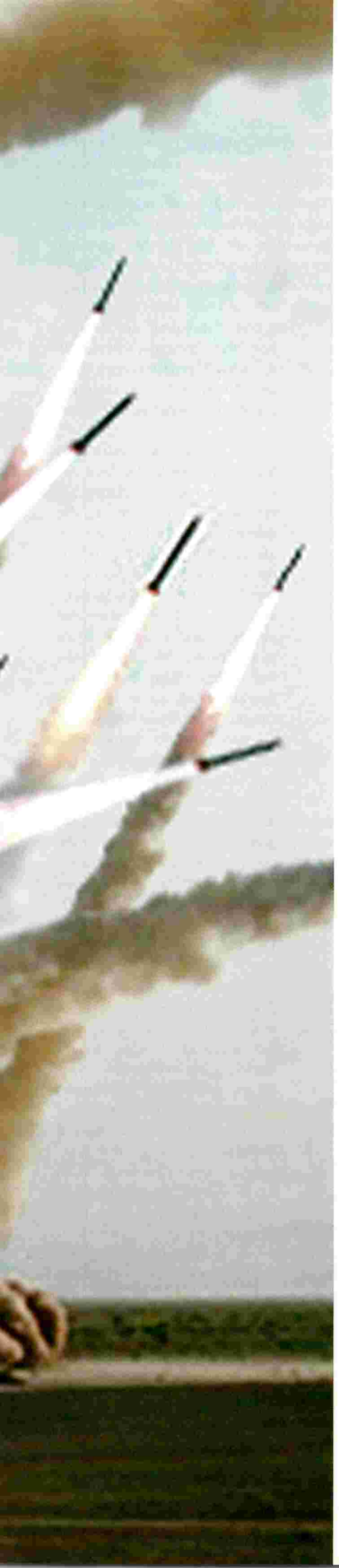
»September Issue« konstruiert nach den Designern und den Models einen neuen Typus des Fashion-Stars: die Moderedakteurin

nen, die für ein und dieselbe Ausgabe fünf vollkommen unterschiedliche Strecken produziert und damit unter Beweis stellt, dass ihre Liebe zur Mode tatsächlich ohne eigene stilistische Handschrift auskommt und ihr Erfolg vermutlich sogar auf genau dieser geschmacklichen Eigenschaftslosigkeit beruht.

Und schließlich sind da noch die Bilder, die einem vor Augen führen, wie groß die Kluft geworden ist, die unsere Gegenwart vom Jahr 2007 trennt, in dem der Film gedreht wurde. Da feierte Vogue nämlich die telefonbuchstarke dickste September-Issue aller Zeiten, mit 840 Seiten, Zugewinn zum Vorjahr: 100 Seiten. Inzwischen, nach und in der Krise, ist das Magazin fast um ein Drittel schmaler geworden, die September-Ausgabe 2009 hatte knapp 600 Seiten. Und angesichts des unübersehbaren Aufstiegs von Modebloggern wie Scott Schuman, die Looks per Digitalaufnahme praktisch in Echtzeit verbreiten, wirken Einstellungen, die Coddington in der ersten Reihe am Laufsteg zeigen, wie sie Outfit für Outfit skizziert, doch zunehmend wie aus einem Historienfilm. Das Mode-Regime, das »The September Issue« wenigstens in Bruchstücken abbildet, gehört einer Epoche an, die schon sehr bald Geschichte sein wird. Wenn sie es nicht schon längst ist.

»The September Issue« *USA 2009, Regie: R. J. Cutler. Mit Anna Wintour, Grace Coddington u. a., 86 Min., DVD (Momentum Pictures) 21.09.09*

»VERSIONS« *2009 (OLIVER LARIC)*



UNSERE NETZKUNST STEHT AUF YOUTUBE

Neue Medienkunst

Eigentlich dachte man, Medienkunst sei abgemeldet. Doch jetzt tritt eine neue Generation von Künstlerinnen und Künstlern in Erscheinung, deren Praxis sich um das Web 2.0 und dessen Aufmerksamkeitsökonomien herum entwickelt. Ihre Namen sind AIDS-3D, Petra Cortright oder Oliver Laric, sie finden ihr Material über Google und gehen mit den Traditionen des Kunstbetriebs genauso respektlos um wie mit den Gebräuchen der digitalen Sphäre. Für Spex schauten Kito Nedo und Dominikus Müller den jungen Künstlern, die alle in Berlin leben, genau aufs Touchpad.

TEXT: DOMINIKUS MÜLLER UND KITO NEDO

Es ist noch nicht lange her, da galt Medienkunst so ziemlich als das Uncoolste, was man sich vorstellen konnte. Das lag nicht zuletzt an ihrer kraftlosen Begrifflichkeit, unter der landläufig all jene Kunst gefasst wird, die sich im Umfeld neuer Medientechnologien – seit den Neunzigern besonders im Raum des Internets – bewegt und die sich über eine oft aneignende, aktivistische Verarbeitung der politischen, ästhetischen und kulturellen Dimensionen dieser Technologien definiert. Der Kritiker Stefan Heidenreich etwa publizierte 2008 aus Anlass der transmediale.08, Berlins Festival für »Kunst und digitale Kultur«, in der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung eine Generalabrechnung mit dem schwer zu fassenden Genre. »Medienkunst war eine Episode«, hieß es da. »Künstler arbeiten [heute] mit beliebigen Medien, von der Zeichnung bis zum Internet. […] Es gibt genug gute Kunst, die ganz selbstverständlich Medien einsetzt.« Vielleicht war Heidenreichs Urteil etwas voreilig, denn merkwürdigerweise entdeckt die konventionelle Kunstöffentlichkeit dieser Tage oder just im Moment der Legitimationskrise von Institutionen wie der transmediale, der Ars Electronica in Linz oder dem Karlsruher Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) eine neue Generation von Künstlerinnen und Künstlern, deren Praxis sich um das Internet herum entwickelt.

So gab es etwa zur diesjährigen Biennale in Venedig zum ersten Mal einen semi-offiziellen »Internet-Pavillon«. Das gute Dutzend der dort ausstellenden Künstler, wie etwa Petra Cortright, Aleksandra Domanovic, Rafael Rozendaal, Oliver Laric oder die unter dem Label AIDS-3D operierenden Nik Kosmas und Daniel Keller, kommt jedoch nicht aus dem Medienkunst-Establishment der neunziger Jahre, das längst Kunstgeschichte ist. Schon alterstechnisch können die meisten der Anfang bis Mitte der achtziger Jahre ge-

borenen Pavillon-Teilnehmer nicht dazugehören, und auch hinsichtlich ihres künstlerischen Selbstverständnisses dominieren eher die Differenzen als die Gemeinsamkeiten.

Zwar zitieren etwa AIDS-3D auf ihrer Homepage mit einer Art klassischem Hacker-Manifesto die Sprache ihrer cyberaktivistischen Vorläufer und inszenieren sich mit diesem Zehn-Punkte-Manifest als »Digital Anarchists«. Doch Forderungen wie die nach der Abschaffung von DVD-Regionalcodes, nach frei verfügbarem und flächendeckendem Wi-Fi-Zugang oder der Legalisierung von File-Sharing klingen ungefähr so politisch wie das vor allem bedarfsorientierte Klein-Klein des Piratenpartei-Programms. »Wir eignen uns diese Polit-Sprache nur an und benutzen sie in einer Art ironischer Brechung«, erklärt Nik Kosmas. »Doch gleichzeitig glauben wir natürlich auch an diese Forderungen – obwohl sie absurd sind.« Daniel Keller ergänzt: »Es ist eine Art Politik dritten Grades. Erster Grad: direkt und ehrlich. Zweiter Grad: ironisch gebrochen. Der dritte Grad vereint beides: Er ist kritisch und ironisch, ernst und nicht ernst zugleich – postironisch.«

Diese spezifische Grundhaltung, die möglicherweise tatsächlich ›postironisch‹ ist, auf jeden Fall aber eindeutige Positionierungen vermeidet, findet sich in allen Arbeiten des seit einigen Jahren in Berlin ansässigen Künstlerduos wieder. Keller, 1986 in Detroit, und Kosmas, 1985 in Minneapolis geboren, filtern den Wust der Zeichen und Bedeutungen, die im Netz zirkulieren, und basteln daraus Archive und Objekte, produzieren Performances, Drucke und Gemälde. In ihrem Werk finden sich Anleihen an Cybersex und Prothesen-Porno, Techno-Okkultismus, Verschwörungstheorien und retrofuturistisch anmutende 3-D-Gitternetze genauso wie paranoide Kifferfantasien und Bongfetischismus, Biometrie und Biotechnologie, es gibt animierte Emoticons oder SMS-Akronyme. Ihr Verhältnis zu den Themen und Dingen bleibt jedoch unklar, es pendelt unausgesprochen zwischen Distanz und Teilhabe.

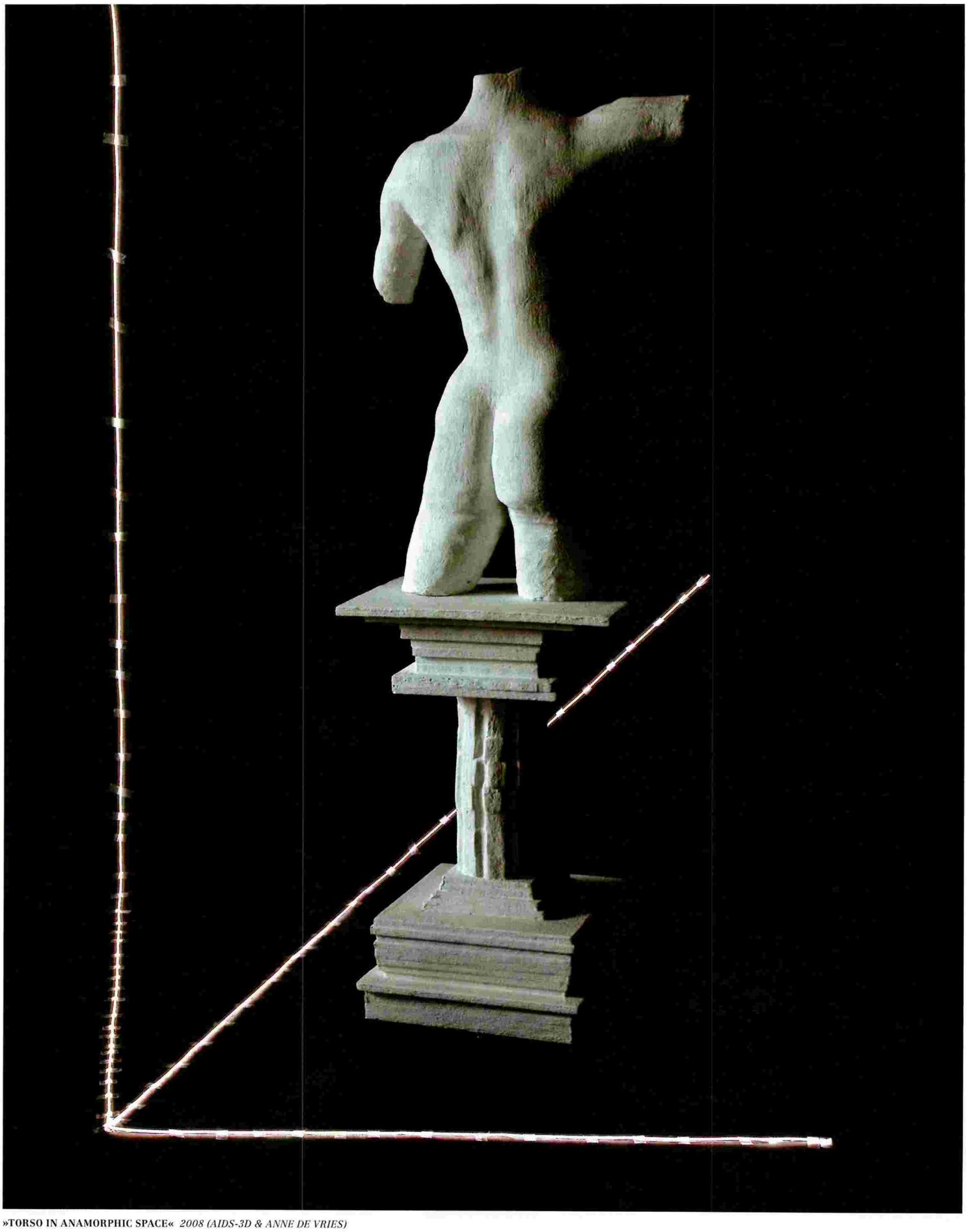
Kennzeichnend für die Arbeit von AIDS-3D ist die Kombination von High-Tech-Euphorie mit einem Low-Tech-Ansatz und der Faszination für okkulte Theorien wie die des Artificial-Intelligence-Propheten Ray Kurzweil. Der sagt mit seiner sogenannten »Singularity«-These die Verschmelzung von Mensch und Maschine für das Jahr 2045 voraus. »Die mystische Seite moderner Technik fasziniert uns«, gibt Kosmas zu. »Sobald man das Radio erfunden hatte, gab es Leute, die das sphärische Knistern zur Kontaktaufnahme mit Geistern oder Außerirdischen benutzten.« Begeistert von der Irrationalität des Rationalen suchen AIDS-3D mit ihren Arbeiten Kontakt in die Zukunft, wie etwa mit dem Entwurf für eine Skulptur, in der ein Teil der Server-Hardware des Seti@Home-Netzwerks verborgen ist, einem Cloud-Computing-Experiment, mit dem die Existenz extraterrestrischen Lebens nachgewiesen werden soll. Was die Netzkünstler allerdings von Techno-Esoterikern unterscheidet, ist das Bewusstsein für die Aussichtslosigkeit solcher Unterfangen, die große Zuneigung zur Schönheit des Scheiterns, wie sie aus den Ritzen geschlossener Weltmodelle und Verschwörungstheorien aufscheint.

»~~FORD/ATEN~~« *Galeria Stereo, Poznan, Polen 2009 (AIDS-3D)*

ALS TECHNO-TRICKSTER FEIERN AIDS-3D DEN SPASS-MOMENT IN DEM SONST MIT HEILIGEM ERNST BESTELLTEN FELD ZWISCHEN KUNST, TECHNIK UND WISSENSCHAFT

So wurzelt die AIDS-3D-Kunst weniger in der Medienkunst der neunziger Jahre, als vielmehr in den Bildern, die bereits in den ›alten‹ Medien als Fantasie von der Netzkultur zirkulierten: Die Rede ist von Nerd- und Sci-Fi-Ästhetiken, wie sie in B-Movies der achtziger und neunziger Jahre wie »Tron«, »Weird Science« und »Johnny Mnemonic« konserviert sind. Diese Bebilderungen der digitalen Kultur an der Schwelle zum Mainstream erfahren durch Kellers und Kosmas' Arbeiten eine popkulturelle Aufarbeitung. Als Techno-Trickster feiern sie den Spaß-Moment in dem sonst von Künstlern wie Carsten Nicolai oder Olafur Eliasson mit heiligem Ernst bestellten Feld zwischen Kunst, Technik und Wissenschaft.

Selbst die Retro-Ästhetik der AIDS-3D-Webseite, die sich an Cut-&-Paste-Designs der neunziger Jahre orientiert, suggeriert in ihrer trashigen Anmutung Vergangenheit statt Zukunft: Hier gibt es noch unterstrichene Links und Standard-Schriften, der Content ist unterschiedslos nicht nach Inhalt, sondern nach Formaten wie Mp3, Jpg, Mov, Txt oder Html geordnet. Diesen ›billigen‹, ›zurückgebliebenen‹ Look begründen beide mit ihrem künstlerischen Programm. »Wir beschäftigen uns lieber mit Ideen, anstatt Experten zu werden«, sagt Keller. »Das gilt auch für das Programmieren von Webseiten.« Also wird statt aufwendig selbstgeschriebener Software-Scripts ein Bild-Archiv präsentiert, das wirkt wie die pervertierte Version thematisch geordneter Stock-Photography-Datenbanken kommer-

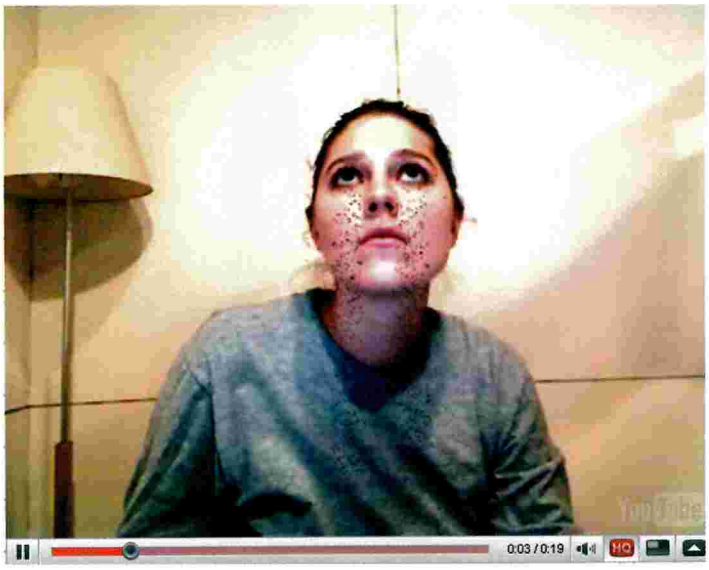


»TORSO IN ANAMORPHIC SPACE« *2008 (AIDS-3D & ANNE DE VRIES)*

zieller Bildagenturen. Die AIDS-3D-Welt gliedert sich nach unausgesprochenen Themen-Tags und gründet auf einen verschwommenen Begriff von Autorenschaft: »Wir unterscheiden nicht zwischen gefundenen, unseren oder eingereichten Arbeiten.« Zurückzuverfolgen auf eine konkrete Quelle ist hier nichts mehr. Die große Suchmaschine, in der das Material wieder landet, ignoriert die Herkunftshierarchien sowieso. Denn bei Google Image Search, so Kosmas und Keller, finden sich ›Original‹, ›Idee‹, ›Interpretationen‹ und ›Remakes‹ auf einer Ebene wieder.

Auch Petra Cortright, eine Künstlerin aus dem AIDS-3D-Umfeld, schätzt den Überfluss an Material, den das Netz bietet, und die Dehierarchisierung, die es in ihm erfährt: »Google Image Search ist immens unterhaltend, es ist wie eine Schatzsuche«, sagt sie. »Ich mag es, meine Arbeiten von null auf selbst zu entwickeln, aber genauso gut ist es, Bilder im Internet zu finden und zu benutzen.« Anders als bei AIDS-3D und ihrem Techno-Okkultismus, dreht sich das Werk der 1986 im kalifornischen Santa Barbara geborenen, auch in Berlin lebenden Künstlerin jedoch vorwiegend um Themen wie Privatsphäre, Presets und die Sichtbarkeitsimperative des Web 2.0. Cortright produziert digitale Collagen, eine Art Cut-&-Paste-Malerei. So entstehen Porträts, die in ihrer Konstruiertheit an die berühmten Gemüseköpfe des Italieners Giuseppe Arcimboldo erinnern oder an Landschaften, deren menschenleere Wiesen, Berge und Strände nicht für identifizierbare Orte stehen, sondern schlicht auf ein klischeehaft verdichtetes Abbild eben dieser Landschaften verweisen. Mit Bruchlinien, unterschiedlichen Farbwerten und Auflösungen markiert Cortright ihre Bilder offen als nochmals synthetisiert: Das Schreddern des generischen Materials wird subtil vollzogen, der Bruch wirkt beiläufig.

Ähnliche Strategien sind auch Cortrights Videos abzulesen, die sie auf ihrem YouTube-Kanal veröffentlicht. Sie sorgen für einen Moment der Irritation, ziehen sie doch die Grenze zwischen sich selbst als medial reflexiv gewendetem ›Kunst-Produkt‹ und dem üblichen YouTube-Stil erst auf einer zweiten, versteckten Ebene. Denn auch wenn Cortright behauptet, das Videoportal sei lediglich eine »weitere Distributions-Plattform«, gewinnen ihre Videos gerade vor dem Hintergrund der ästhetischen Konventionen dieses Mediums, vor all den albernen Haustier-Stunts und voyeuristischen Video-Blogs, an Bedeutung. Fast immer spielt Cortright in ihnen selbst die Hauptrolle: Sie blickt mit großen Augen in die Webcam, während im Vordergrund abwechselnd Pizzastücke, Smileys, Konzertgitarren, Hündchen, Kätzchen und allerlei andere niedliche Clipart-Bildchen auf- und abtauchen. Sie trägt digitale Tiermasken, weint pixelige Tränen oder schüttelt ihre langen blonden Haare, bis sich eine Art Data-Moshing-Korona bildet. Mehr passiert nicht – und genau damit gehorchen diese Videos den Inszenierungsgesetzen des Web 2.0, dessen Währung nicht so sehr vermeintliche Inhaltlichkeit als vielmehr suggerierte Intimität ist. Auch bei Cortright hat man das Gefühl, einem fremden Menschen bei dessen Privatleben zuzugucken.



»HOLY TEARS« *2009*
(PETRA CORTRIGHT)

PETRA CORTRIGHTS VIDEOS GEHORCHEN DEN INSZENIERUNGSGESETZEN DES WEB 2.0, DESSEN WÄHRUNG NICHT INHALTLICHKEIT, SONDERN SUGGERIERTE INTIMITÄT IST

Und doch geht die Künstlerin einen Schritt weiter, wenn sie diese auf den ersten Blick unschuldig daherkommenden Clips mit eindeutigen Suchmaschinen-Tags versieht: »sex vagina nude boobs cunt britney spears paris hilton« und so weiter. Ein Spiel mit Name und Inhalt, mit Versprechen und Enttäuschung, gerichtet an ein eindeutig heterosexuelles männliches Publikum, das von der Kommentarfunktion denn auch oft genug Gebrauch macht. »Ich mag, wie böse einige Leute werden, wenn sie meine Videos ansehen«, sagt Cortright. »YouTube ist bekannt für gemeine und idiotische Kommentare – das habe ich natürlich im Hinterkopf, wenn ich meine Videos dort poste.« In einer Art Referenzschleife füttert Cortright das Clipuniversum so mit der Struktur seiner eigenen Aufmerksamkeitsökonomie. Im YouTube-spezifischen »Konsumwahn« – so Cortrights Kalkül – stolpern die User irgendwann über einen ihrer Clips. »Ich kann nur hoffen, dass sie meine Sachen bis zum Ende ansehen, aber das ist schon ziemlich viel verlangt.«

Wenn Künstler ihre Arbeiten auf YouTube zeigen, bewegen sie sich nicht im institutionell abgesicherten Raum von Museen und Galerien, sondern konkurrieren mit allen anderen dort eingestellten Filmen. »Wir sind Teil der gleichen Kanäle. Das hat eine besondere Qualität, und das ist für uns aufregender als die Codes hinter YouTube«, sagt auch der 1981 in Österreich geborene Oliver Laric, der ebenfalls in Berlin lebt. In seinen Videos untersucht der Künstler unter anderem die Veränderungen und Aneignungen, die Bilder im

Internet durchlaufen. »Versions« (2009), ein Zweikanalvideo, behandelt in fast schon didaktisch-bildwissenschaftlichem Tonfall die digitale Manipulation von Bildern zu politischen Zwecken am Beispiel von gefälschten Abbildungen von Raketenabschussrampen im Irak. In demselben Video stellt Laric die von der Leinwand abgefilmte Piraten-Version und die Originalversion von Kinofilmen nebeneinander oder führt ein Subgenre der Netzpornografie vor, das seinen Reiz aus der Montage von Prominentenköpfen auf die Körper von Pornodarstellern bezieht.

Wie auch bei AIDS-3D und Petra Cortright liefert die Schnittstelle Internet hier sowohl das Material als auch die Präsentationsplattform. Besonders deutlich wird dies vor allem bei vvork.com, einem Webseitenprojekt, das Laric seit 2006 zusammen mit den Designern Christoph Priglinger und Georg Schnitzer sowie der Künstlerin und Designerin Aleksandra Domanovic betreibt. Vvork.com ist eine Art Blog, der von seinen vier Machern regelmäßig mit Bildern gefüttert wird. Auf Textebene werden diese nur durch nüchterne, unbedingt notwendige Angaben ergänzt: Bilder von Kunstwerken, im Netz zirkulierende Dokumentationen von Ausstellungen im Galerie- oder Museumsraum, Google-Fundstücke. »Für uns ist vvork eher eine Ausstellung, die jeden Tag erneuert wird, als ein Magazin im herkömmlichen Sinne. Denn wenn wir es als Ausstellung definieren, dann sehen wir die Fotos weniger als Reproduktion, sondern mehr als tatsächliche Arbeiten. Natürlich macht es einen Unterschied, ob man ein Kunstwerk im Ausstellungsraum oder auf einem Bildschirm betrachtet, aber unserer Meinung nach ist letztere Möglichkeit eben auch eine legitime Art der Rezeption – eine andere zwar, aber eben durchaus auch eine primäre Erfahrung«, beschreibt Laric die Idee hinter vvork.com. In der Ausstellung »The Real Thing« im Frühjahr 2009 im Museum MU Eindhoven haben die vvork-Macher diese Idee auch in den realen Ausstellungsraum zurückgetragen. »Wir haben Flickr-Fotos, Bilder von Jeff-Koons-Arbeiten, Pressetexte oder Kataloge gezeigt, alles also eigentlich Zweitverwertungen, aber präsentiert wie Erstverwertungen«, erklärt Mitbetreiberin Aleksandra Domanovic. Spätestens ab dem Zeitpunkt, an dem Bilder und Videoclips dieser Ausstellung wieder auf der Webseite auftauchen, ist die Feedbackschleife perfekt: Die Unterscheidung zwischen ›echtem Raum‹ und ›virtuellem Raum‹ kollabiert.

Was also die Arbeit von Künstlern wie AIDS-3D, Petra Cortright, Oliver Laric und Aleksandra Domanovic verbindet, ist nicht nur ihre unhierarchische Verwendung von Gefundenem und Eigenem sowie der respektlose Umgang sowohl mit den Gebräuchen der digitalen Sphäre als auch mit den Gesetzen des traditionellen Kunstbetriebs; es ist auch ein merkwürdiger Sinn für Humor zu konstatieren, und gleichzeitig ist der Unwille spürbar, sich unter einem Label wie »New New Media Art« subsumieren zu lassen. In dem Moment, in dem alle Kunst in das Digitale eingegangen ist und sich Künstler wie selbstverständlich in Produktion und Distribution digitaler Medien bedienen (ohne dies dabei zu thematisieren), gehören sie der ersten Generation an, die mit der digitalen Kultur groß wurde und diesen Umstand nun zum Inhalt macht. Und vielleicht stellen sie gerade deswegen paradoxerweise doch die unfreiwilligen Erben der Neunziger-Medienkunst dar.

www.aids-3d-com
www.petracortright.com
www.oliverlaric.com
www.aleksandradomanovic.com
www.vvork.com

ZWEITAUSENDUNDNEUN SINGLES IN EINER BOX
- CLOUDS HILL LTD 7"VINYL VERÖFFENTLICHUNGEN 2009

ZU BEKOMMEN BEI HTTP://SHOP.HANSEPLATTE.COM
ODER WWW.CLOUDSHILL-LTD.COM

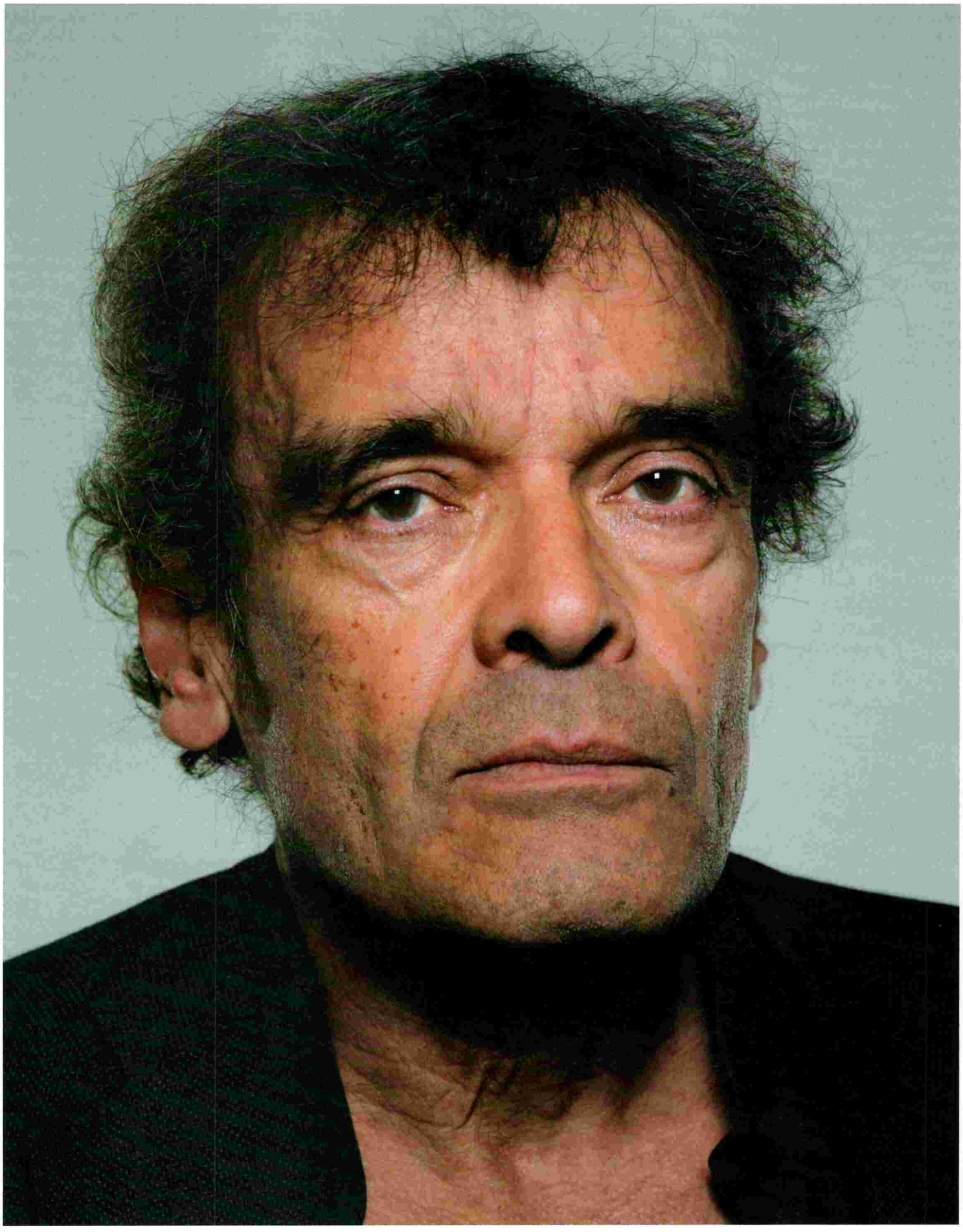
IM VERTRIEB VON CARGO RECORDS

AUDIOPHILE NISCHENMUSIK

Clouds Hill
RECORDS LTD.

THE APE / LICHT AUS
PHANTOM/GHOST / ST. LAWRENCE
KARAMEL / ICH WEISS, DASS DU TRAURIG BIST
MUFF POTTER. / AUF MEINER FUSSMATTE (STEHT WELCOM
FAUST / LADY SORROW (INTERPRETATION: SORGE)
KRAKÓW LOVES ADANA / PEARLS BRING TEARS
LA STAMPA / DARE TO BE LOVED
STELLA / BIG JOHNNY
THE APE / YOU'RE AN APE

NON ALBUM TRACKS AUF GEPRÄGTEM 7" VINYL
AUFGENOMMEN IM CLOUDS HILL RECORDINGS / HAMBURG



AUF JEDER LEINWAND EIN ANDERES BILD

Harun Farocki

Der 1944 geborene Harun Farocki ist ein politischer Regisseur zwischen Kino und Kunst. Seine ersten Filme, darunter »Nicht löschbares Feuer« von 1969, drehte er als Protest gegen den Einsatz von Napalm im Vietnamkrieg. Mitte der Neunziger begann Farocki, Fernsehen und Kino zu verlassen und zeigte zunehmend Videoinstallationen in Museums- und Galeriekontexten. Bekannt ist seine auf der Documenta 12 uraufgeführte Installation »Deep Play« über das WM-Finale Frankreich-Italien von 2006, in welchem er das Spiel aus zwölf Perspektiven zeigt. Dabei greift er auf Bildsorten zurück, die als Spin-offs der Bildprozessierung ›intelligenter Waffensysteme‹ heute zur Analyse und Effizienzsteigerung im modernen Fußball genutzt werden.

INTERVIEW: MAX DAX **PORTRÄT HARUN FAROCKI:** MARKUS FEGER

Harun Farocki, Sie haben mit »Deep Play« eine Videoinstallation produziert, die das französisch-italienische Endspiel der Fußballweltmeisterschaft 2006 in zwölf verschiedene Erzählungen zerlegt, die gleichzeitig auf zwölf Leinwänden gezeigt werden. Das Spiel ist zu sehen, auf einem anderen Screen erscheint über neunzig Minuten die französische Trainerbank, ein weiterer Bildschirm zeigt die Aufschlüsselung des Spiels als digitale Emulation, etc. Was treibt Sie an, so multiperspektivisch zu erzählen?

Das Besondere an »Deep Play« ist, dass zwölf Mal an und für sich das Gleiche gezeigt wird, zwölf Versionen ein und desselben Ereignisses. Die Synchronizität der Bilder bewegt den Zuschauer dazu, einen vergleichenden Blick anzusetzen – denn in jedem einzelnen Bildfeld ist ein anderer Aspekt des Spiels zu sehen. Normalerweise, wenn man mit mehreren Bildschirmen oder Leinwänden parallel arbeitet, sind die Bilder gesetzt, im Sinne der Autorenschaft. Aber bei dieser zwölfmaligen Wiedergabe des Fußballspiels ist jede Einstellung, egal welche Perspektive sie zeigt, an den chronologischen Ablauf des Matches gekoppelt, mit diesem synchronisiert. Auf einem der Bildfelder sehen wir, wie sich sekündlich das Spielprotokoll in schriftlicher Form aktualisiert. Wir lesen Text, aber wir sind imstande, diesen Text auch als Bild zu lesen, weil alle Elemente des Fußballspiels definiert sind: Man weiß, dass sich keine Kühe und auch keine Autos auf dem Spielfeld befinden, man weiß, wer die Spieler sind, und man weiß, was damit gemeint ist, wenn »ein Angriff Italiens auf Höhe der Mittellinie über den rechten Außenstürmer eingeleitet« wird. »Deep Play« arbeitet also mit der Fähigkeit des Menschen, Bilder simultan zu vergleichen, statt sie als Sukzession, also in linearer Abfolge zu erleben.

Sie gelten als ausgesprochen politischer Regisseur. Weist »Deep Play« ebenfalls eine politische Ebene auf?

»Deep Play« ist einer von mehreren Filmen, die ich zur Frage der technischen Bildproduktion konzipiert habe. Und er ist eine Reaktion auf die neuen Bildsorten, wie sie im Zusammenhang mit den sogenannten ›intelligenten Waffen‹ entstanden sind. ›Intelligente Waffen‹ arbeiten mit eingebauten Kameras und prozessieren die Bilder, die sie sich selbst einspeisen. Das Prinzip lautet hier ›Erkennen und Verfolgen‹. Längst hat diese Technik auch Einzug in die zivile Welt gehalten, etwa wenn Roboter in der industriellen Produktion Schrauben in Gewinde eindrehen, die Gewinde sich aber immer an unterschiedlichen Stellen befinden. Auch ein solcher Roboter scannt, erkennt und verfolgt dann das Gewinde, während eine Rakete das Terrain, das sie überfliegt, scannt, erkennt und ihren Kurs dann gegebenenfalls korrigiert. »Deep Play« benutzt, oder besser: zweckentfremdet mit diesen Bildsorten eine Erfindung des Militärs, auch wenn sie im Bezug auf modernen Fußball anders angewandt werden als im Krieg: Im Sport werden sie gewissermaßen fordistisch eingesetzt. Die Ergonomie, die Effizienz eines Spiels, eines Spielers, einer Mannschaft wird mit solchen Analysebildern ausgewertet. Das zeigt »Deep Play«. Das Politische wird hier auf einer allgemeiner gefassten kulturellen Formebene verhandelt. Der Film ist gewissermaßen politisch grundiert.

Sind Sie jetzt eigentlich ein Regisseur? Oder sind Sie ein Künstler?

Richtig ist, dass »Deep Play« im Kunstkontext gezeigt wurde und immer noch gezeigt wird, beispielsweise auf der Documenta 12 oder derzeit im Museum Ludwig in Köln. Aber Museen zeigen gelegentlich auch Design-Ausstellungen, weswegen die präsentierten Exponate noch lange nicht auf den Rang eines Readymades von Duchamp gehoben werden. Tatsächlich stelle ich mir nicht die Frage, ob ich Kunst mache oder nicht. Ich stelle mir aber für jeden Film und für jede Filminstallation erneut die Frage, ob das jeweilige Werk besser in einem Kino oder besser in einem Museum gezeigt werden sollte. »Deep Play« kann man, rein logistisch gesprochen, eigentlich nur in einem musealen Kontext zeigen, nicht zuletzt weil die Kuratoren die Erfahrung besitzen, welche im Umgang mit solch einer zwölfteiligen Installation nötig ist.

Noch einmal grundsätzlich gefragt: Warum hat Ihnen die eine Leinwand mit einem Mal nicht mehr genügt?

Schon lange bevor ich »Deep Play« produzierte, trug ich bereits die Idee mit mir herum, einmal einen Film für zwei Leinwände zu drehen. Die Idee kam mir, nachdem ich Jean-Luc Godards »Numéro deux« gesehen hatte, der auch auf zwei Bildfeldern erzählt wird. Das war 1975. Deleuze hat über »Numéro deux« gesagt, dass er das ›und‹ gegenüber dem ›entweder/oder‹ betont habe. Ich bezeichne das gleiche Phänomen immer als ›weiche Montage‹ zwischen zwei möglichen Bildern. Es muss sich nicht für das eine oder das andere Bild entschieden werden, während in der gewöhnlichen Bilderfolge eines Films stets eine Einstellung die nächste ablöst und negiert. Durch die Arbeit mit zwei Leinwänden weicht man diesen Absolutismus auf. Mitte der Neunziger bekam ich dann zum ersten Mal das Angebot, eine Filminstallation im Kunstkontext aufzubauen; es kam aus Lille. Mein letztes Filmprojekt für zwei Leinwände hieß »Immersion«. An dessen Beispiel lässt sich die Notwendigkeit einer weichen Montage ganz klar erklären. »Immersion« handelt von einer therapeutischen Methode, wie sie die US-Army bei Traumapatienten anwendet. In Workshops werden Irak-Heimkehrer mit virtuellen Bildern konfrontiert, die Kriegsschauplätze und Einsatzszenarien nachstellen, beispielsweise Autofahrten im Hummer durch die Wüste oder Patrouillengänge durch die Gassen einer Stadt. Man rekonstruiert damit Schlüsselszenen, welche die Patienten ein zweites Mal durchleben müssen, um sie anschließend – hoffentlich – besser verarbeiten zu können. Der Patient bekommt eine Datenbrille aufgesetzt, die ihn von der Außenwelt abschneidet. Bei »Immersion« sehen wir also auf der einen Leinwand den von seinen Traumata erzählenden, durch die Datenbrille maskierten Soldaten, und auf der anderen Leinwand sehen wir die virtuelle Realität, die er zeitgleich durch diese Brille vorgespielt bekommt. Im Fernsehen würde man das mit einem Bild im Bild verdeutlichen – ich nutze lieber zwei gleichberechtigte Leinwände. »Immersion« funktioniert im Prinzip wie »Deep Play«, nur dass »Immersion« eine klarere Zuordnung der Leinwände aufweist.

Sie sagten: Erst der Auftrag aus Lille habe Sie dazu bewegt, einen Film für zwei Leinwände zu drehen. Gehören Sie zu den Künstlern, die mitunter fokussierter arbeiten können, wenn sie eine konkrete Aufgabe haben, die sie gewissermaßen ›lösen‹ müssen?

Ich bevorzuge den Begriff ›Produktionsgelegenheit‹. Ich habe mir angewöhnt, eben nicht wie ein ›Auteur‹ konzeptiv-schriftstellerisch stets das ›nächste Projekt‹ vorzubereiten, sondern umgekehrt immer ein paar Ideen in Reserve zu haben, falls sich da oder dort eine Produktionsgelegenheit ergibt. Immer wenn sich eine Gelegenheit ergab, konnte ich dementsprechend sofort loslegen.

Sie haben immer mehrere Projekte parallel verfolgt?

Fast immer. Ich bin ein ungeduldiger Mensch. Wenn man dokumentarisch arbeitet, vergehen oft Monate, bis man Drehgenehmigungen erteilt bekommt. In den Wartephasen habe ich dann einfach an anderen Projekten parallel gearbeitet. Durch diese Überschneidungen konnte auch gelegentlich das Budget des einen Films für einen anderen verwendet werden und umgekehrt.

von oben nach unten:
»Aufschub« 2007
»Deep Play« 2007
»Nicht löschbares Feuer« 1969

WAS MACHEN WIR HIER? WAS HABEN WIR MITZUTEILEN?

Bei Absolut Medien ist jetzt eine Kassette mit dem Titel »Filme – 1967-2005« erschienen. Diese Box enthält auch einen Ihrer berühmtesten Filme: »Nicht löschbares Feuer«. Haben Sie sich bei diesem Film ganz konkret die Frage gestellt: Was kann Film?

Ich stelle mir diese Frage eher im Rückblick. Als ich den Film 1969 drehte, spielte diese Frage noch keine Rolle. »Nicht löschbares Feuer« entstand aus einer Auseinandersetzung mit der APO-Bewegung und den Vietnam-Protesten der späten Sechziger. Wir stellten uns die Fragen: Was machen wir hier? Was haben wir mitzuteilen? Wozu rufen wir hier eigentlich auf? Was ist das Ziel dieser Mobilisierung? Anders als Enzensberger, der damals popkulturell proklamierte, dass Ulrike Meinhofs Kolumne in der Konkret die wichtigste Literatur der Gegenwart sei, war ich eher infiziert von Bertolt Brecht und Dziga Vertov. Ich hatte, egal was ich auch tat, immer einen ästhetischen Anspruch. Mit »Nicht löschbares Feuer« wollte ich vor allem nicht in die Falle der Selbstgerechtigkeit tappen.

In dem Film erklären Sie sehr eindringlich und aufklärerisch, wie Napalm in der Kriegsführung in Vietnam eingesetzt wurde und was für eine menschenverachtende Waffe Napalm ist.

Und ich vermeide in »Nicht löschbares Feuer« den Fehler, den so viele andere begangen haben, indem ich eben nicht mittels Bildern von Verbrennungsopfern den Zeigefinger erhebe und sage: »Ich empfinde Empathie mit den Opfern, aber ihr, ihr tut es nicht!« Ich empfand diese Haltung immer als unerträglich und wollte daher eine andere einnehmen. Der Schlüssel hiefür waren Brecht und seine »Dreigroschenoper«. In ihr beschreibt Brecht die Strategien der Bettler, die quasi jeden Tag eine neue Masche erfinden, mit der sie aufs Neue Mitleid bei ihren Mitmenschen erregen können. Man braucht gewissermaßen eine Virtuosität, um erfolgreich zu betteln. So ähnlich, dachte ich mir, muss auch mein Film funktionieren. Der Filmemacher muss gewissermaßen in Vorleistung treten und sich selber ein bisschen verbrennen, bevor er von den Leiden der anderen spricht.

Sie sprechen von der brennenden Zigarette, die Sie sich vor laufender Kamera auf Ihrem Arm ausdrücken. Sie setzen damit ein schockierendes Zeichen, das sich dem Zuschauer im wahrsten Sinne des Wortes in die Netzhaut ›einbrennt‹. Also stellen Sie doch die Frage: Was kann Film?

Ich bediene mich lediglich einer Wirkungsweise, die auch Andreas Baader und viele andere vor ihm bereits angewendet haben. Bevor Baader die Rote Armee Fraktion gründete, ließ er sich von einem Grafiker das Logo der RAF gestalten, und von der Band Ton, Steine, Scherben ließ er sich eine Hymne schreiben. Zwar hat er die Hymne dann nicht genommen, aber Baader war sich dessen bewusst, dass er ein Zeichen brauchte, das ihn kulturell verortete. Eines solchen Zeichens – die Selbstverstümmelung durch das

Ausdrücken der Zigarette am eigenen Körper – habe auch ich mich bedient, wissend, dass es den gewünschten narrativen Effekt haben würde. Ein Film wirkt wie die Werbung nicht durch seine Aussage, sondern durch seine Zeichen und seine Anmutung. Konstruktion und Argumentation werden von einem starken Zeichen in den Schatten gestellt.

Wenn wir über Ihre künstlerische bzw. politische Filmarbeit reden, darf »Aufschub«, Ihr Film über das Durchgangslager Westerbork in Holland, nicht ausgespart bleiben. In dem Lager wurden Juden gesammelt, um sie von dort in die Vernichtungslager Auschwitz, Theresienstadt oder Bergen-Belsen zu deportieren. Das ›Besondere‹ an Westerbork war, dass der SS-Lagerkommandant, Albert Konrad Gemmeker, einen Häftling damit beauftragt hatte, das Lagerleben zu filmen. Sie haben diese Aufnahmen für »Aufschub« benutzt.

Ich glaube, wenn man zitiert, kann man immer noch anwesend bleiben. Man muss nicht sagen: Das ist von mir. Man kann auch zugeben, dass das Material, welches die Grundlage für eine Arbeit darstellt, von jemand anderem stammt. Ich wurde konkret einmal von Ludger Schwarte im Rahmen einer Konferenz an der Akademie der Künste in Berlin gefragt, ob ich nicht einen Film über die Repräsentation der Judenvernichtung im Film drehen wolle. Ich begann mich also mit dem verfügbaren Bildmaterial auseinanderzusetzen und war entsetzt über die Kompilationstechniken, mit denen diese Filmschnipsel von Leichenbergen und sterbenden Menschen geradezu willkürlich editiert waren. Man hatte sie mit Musik unterlegt und mit Kommentaren übersprochen. Am schlimmsten aber war, dass die grauenvollsten Bilder aneinandergeschnitten waren, nur um einen beeindruckenden Effekt zu erzielen. Die Erkenntnis, dass man mit der Gewalt, die man im Film zeigt, den Opfern ein zweites Mal, wenn auch symbolisch, Gewalt antut, schien sich noch nicht herumgesprochen zu haben. Heute wissen wir, dass wenn man beispielsweise eine Vergewaltigungsszene im Film zeigt, der Redakteur dieser Szene, aber auch der Betrachter ein Stück weit Mitvergewaltiger sind, weil ein Voyeurismus bedient wird. Jede Auseinandersetzung mit derart aufgeladenen Bildern muss sich also mit diesem Dilemma zwingend auseinandersetzen, damit etwas Vernünftiges entstehen kann.

Konkret gefragt: Sie haben die erhalten gebliebenen etwa neunzig Minuten Film aus dem Lager Westerbork gesichtet. Wie sahen Sie diese Bilder?

Das waren ganz schwer zu deutende Bilder. Man sah Menschen, die fast gelangweilt mit ihren Koffern die Deportationszüge betraten. Es gibt eine Szene, in der versehentlich eine Waggontür nicht ganz geschlossen war, weil SS-Männer sie wohl übersehen hatten. Irritierenderweise ist es einer der Deportierten, der die Tür des abfahrenden Zuges dann schließt – die Kamera hat diesen Moment zufällig eingefangen. Ich vermute, dass die Filmsequenzen aus Westerbork die einzigen erhaltenen Aufnahmen darstellen, die Deportationszüge kurz vor ihrer Abfahrt zeigen. Es gibt auf alle Fälle keine Filmaufnahmen von Zügen, die in den Vernichtungslagern eintreffen. Wohl auch aus diesem Grund sind die wenigen Sequenzen, in denen sich Züge in Westerbork in Bewegung setzen, so oft gezeigt worden, während der große Rest dieser Filmdokumente nur ganz selten verwertet wurde. Für »Aufschub« habe ich also versucht, diese Quelldokumente in ihrem Zusammenhang zu belassen, sie eben nicht gegenzuschneiden mit anderen Bildern, wie es Resnais in seinem Film »Nacht und Nebel« tat oder auch Erwin Leiser, der die verfügbaren Bilder neu geschnitten hatte, um ihnen künstlich eine Narration anheimzugeben, die sie im Original aber gar nicht hatten. Ich wollte mir die Bilder nicht ›gefügig‹ machen.

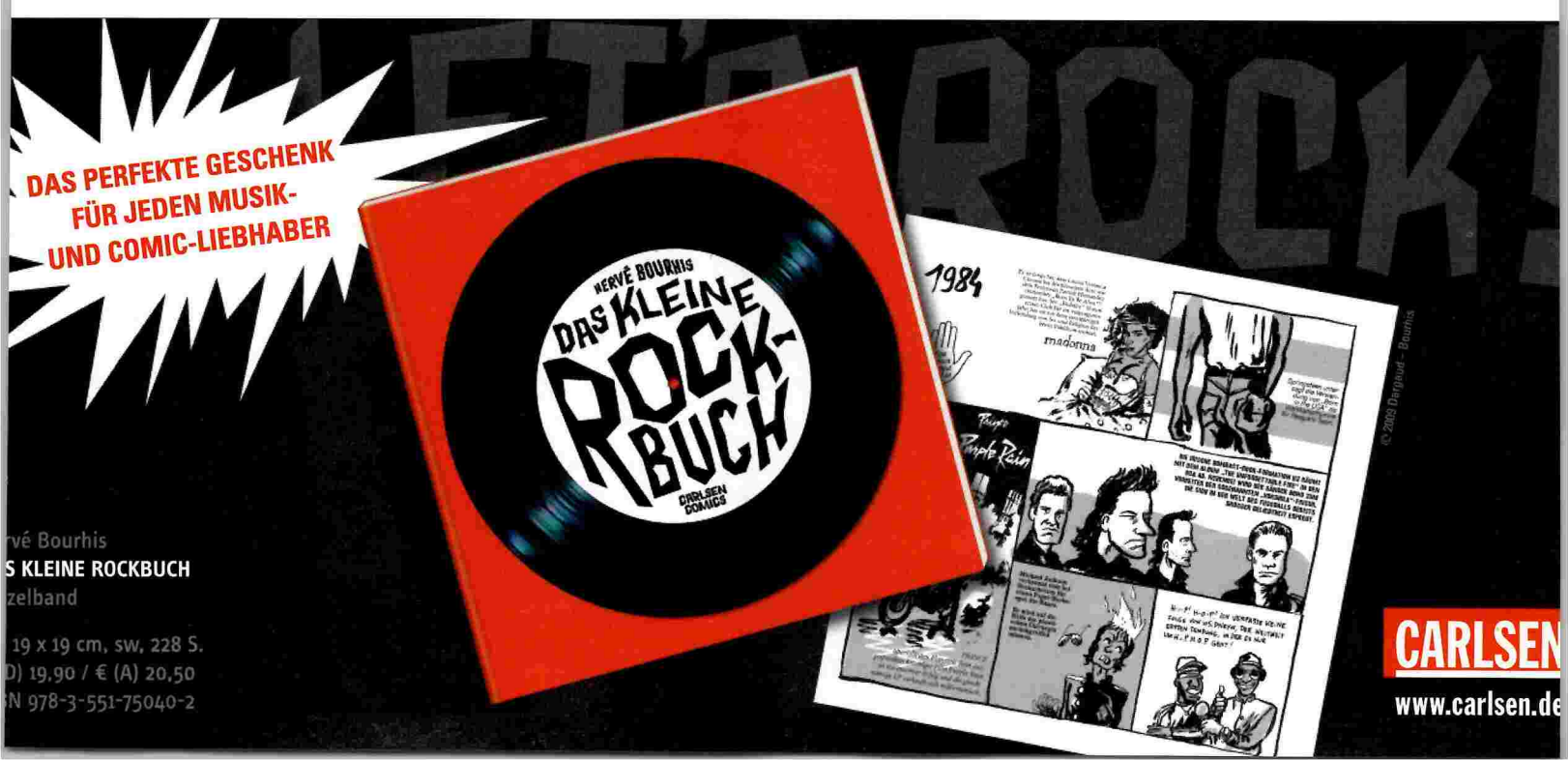
Wurde »Aufschub« dann auch von der Akademie der Künste finanziert?

Nein. Die Produktionsgelegenheiten kommen immer seltener und unvorhersehbarer. Früher war es so, dass jemand wie ich alle ein, zwei Jahre bei Fernsehredaktionen vorstellig werden konnte, um einen Film finanziert zu bekommen. Heute ist das nicht mehr so. Im konkreten Falle von »Aufschub« bekam ich Carte blanche von einem koreanischen Filmfestival, für das ich einen Film produzieren durfte. Ich hatte die Idee zu »Aufschub« bereits fertig ausformuliert, also nutzte ich die Gelegenheit. Der finale Film editiert eigentlich nur die existierenden Filmaufnahmen, kommt ohne Musik und Interviews aus und kommentiert das Gezeigte nur gelegentlich und sporadisch. Ich würde den Film daher als eine sehr ›genaue‹ Arbeit bezeichnen wollen.

»Harun Farocki« *Ausstellung und Filmprogramm im Museum Ludwig, Köln, von 31.10.09 – 07.03.10*

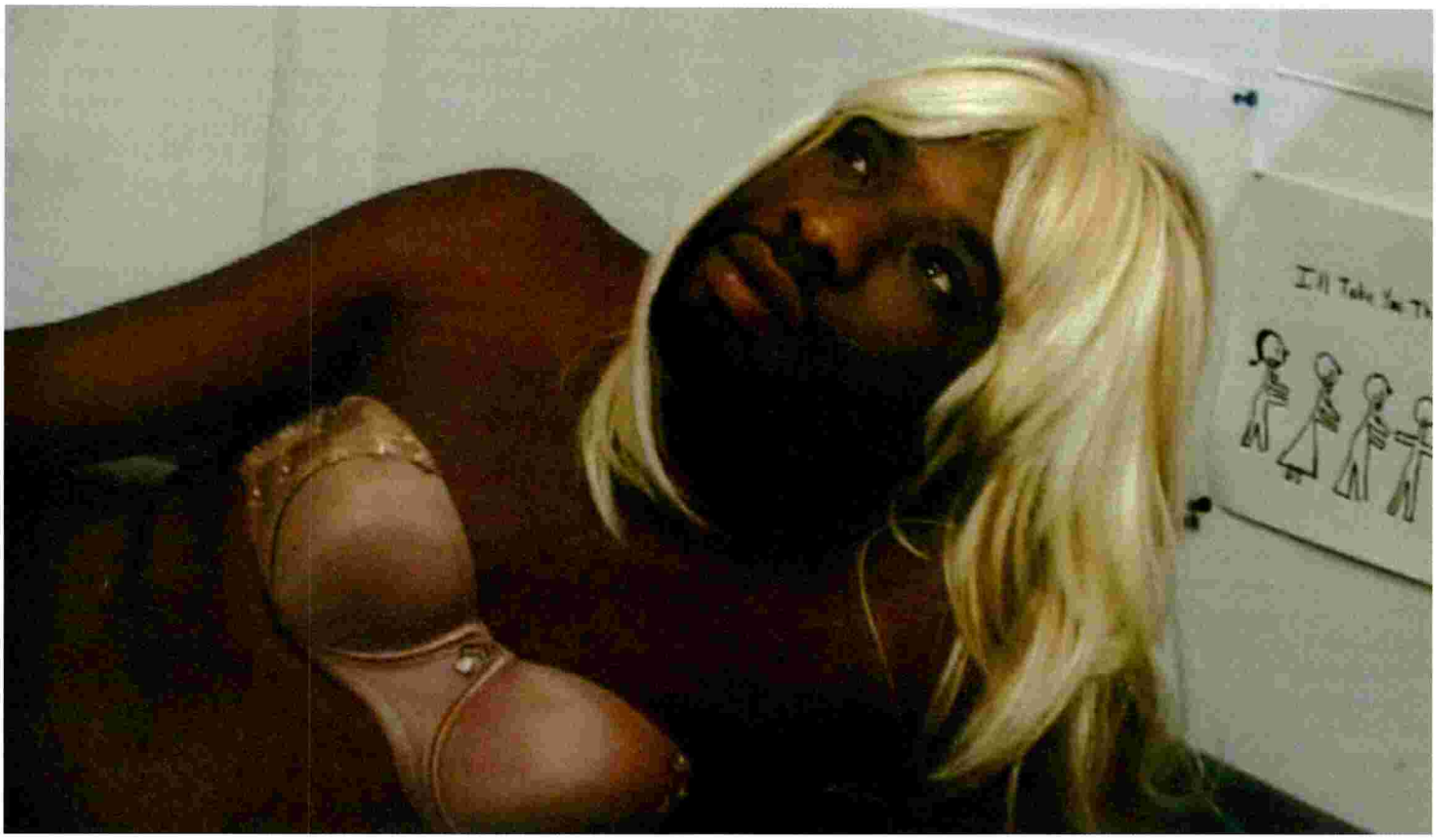
»Harun Farocki. Against What? Against Whom?« *Antje Ehmann und Kodwo Eshun (Hrsg.), Engl., 256 Seiten, u. a. mit Beiträgen von Harun Farocki, Diedrich Diederichsen, Tom Holert (Verlag der Buchhandlung Walther König, in Kooperation mit Koenig Books und Rawen Row London) 19.11.09*

»Harun Farocki. Filme 1967-2005« *5-DVD-Box, 924 Min., u. a. mit den Filmen »Nicht löschbares Feuer«, »Die Schöpfer der Einkaufswelten«, »Leben – BRD« (Absolut Medien) 03.07.09*



FUCK YOU AUF DER DRITTEN LEITUNG

Kalup Linzy



TEXT: PHILIPP EKARDT UND JAN KEDVES **FOTO:** STILL AUS DEM VIDEO »ALL MY CHUREN / JADA BRASWELL«, © 2003 KALUP LINZY

Helium-Bitches und Down-Low-Brothers: Kalup Linzy arbeitet in seinen Seifenopern die Dialekte und Gendercodes der US-Südstaaten durch und gehört damit zu den jungen Stars der amerikanischen Kunst.

Stoff und Form der Arbeiten des jungen amerikanischen Künstlers Kalup Linzy sind alles andere als gewöhnlich: Sein Medium ist die Soap-Opera. Seit dem Jahr 2002 produziert er eine sich fortsetzende Videoserie mit dem Titel »Conversations Wit De Churen«, deren chaotisches Beziehungs- und Intrigen-Geflecht es mit jedem Mainstream-Format aufnehmen kann. Prekäre Affären und hinterfotziger Tratsch sind das Bindemittel, das Linzys Figuren wie das Teenager-Mädchen Nucuavia, ihren melancholischen schwulen Bruder Taiwan und die anderen (meist schwarzen) Charaktere Labisha, Big Dick Johnny und Lil' Myron zusammen hält. Linzys Serien-Reich ist dabei autark: Der Künstler schreibt und produziert alles selbst und spielt auch die meisten seiner umwerfend komischen Figuren, gekleidet in Männer- und Frauen-Drag. Seine Stimme bearbeitet er dabei mit diversen Digitaleffekten, die ihm ein erstaunliches Spektrum von der schrillen Helium-Bitch bis zum knurrenden Ghetto-Dog verleihen.

Die Haltung, mit der sich Linzy dem einst für die Zielgruppe der vorm Fernseher bügelnden Hausfrauen entwickelten Medienformat nähert, ist dabei nicht weniger erstaunlich. Es geht ihm keineswegs um einen Kommentar oder eine Aneignung vom Hochsitz der Kunst aus. Im Gegenteil: Linzy nimmt die Soap-Opera als Kommunikationsform ernst und lässt »Conversation Wit De Churen« von Vertrauensbruch, ausgeplauderten Geheimnissen und tragischem Verliebtsein handeln. In den Episoden der Soap wird daher viel telefoniert. Immerhin ist das Telefonat das Vorzugsmedium, das sich in Seifenopern zur Beleuchtung der Figuren etabliert hat – als heißer Draht in die Köpfe und Herzen. Tags und nachts, in der Badewanne oder im Bett klingeln in Linzys Videos also die Handys, andauernd schaltet jemand zwischen einem »booty call«, der Anbahnung eines Sex-Dates, einem im schluchzenden Southern-Drawl geführten Krisengespräch und einem parallel reinkommenden dritten Anruf hin und

her. Das Englische kennt einen nur schwer zu übersetzenden Begriff für den Bereich, in dem Linzy sich hier bewegt: Es ist der des ›vernacular‹, der die tägliche Umgangssprache, aber auch generell die Alltagskultur meinen kann. Es ist dieser direkte Zugriff auf das ›vernacular‹ des Südstaaten-Afroamerikas, das aus Linzy einen Vertreter einer unakademischen Kunst macht, wie sie häufiger in den USA als anderswo vorkommt, von Walt Whitman bis Melle Mel.

Dass Künstler-Arbeit in der Erfindung fiktiver Charaktere bestehen kann, ist dabei weder neu noch besonders außergewöhnlich. Schon Marcel Duchamp, Vorreiter der nicht-medienspezifischen Produktion, fragte sich in den zwanziger Jahren, warum Künstler sich darauf beschränken sollten, Figuren auf der Leinwand oder auch im Film entstehen zu lassen. Warum nicht diese fiktiven Figuren in die Wirklichkeit des Künstlers mit hineinnehmen und, wenn man schon mal dabei ist, warum überhaupt Künstler und nicht Künstlerin? So schuf Duchamp sein Alter Ego Rrose Sélavy, die als Schöpferin eigener Werke zeichnete und deren Konterfei (andere sagen: Duchamps Konterfei in Drag), abgelichtet von Man Ray, unter anderem Parfümfläschchen zierte. In den vergangenen Jahren besannen sich ganze Kollektive auf diesen Gedanken: Die New Yorker Gruppe Bernadette Corporation etwa schrieb zuerst gemeinsam einen Roman, dessen Hauptfigur Reena Spaulings anschließend mit Arbeiten an tatsächlichen Museumsshows teilnahm, um dann in Manhattan eine Galerie unter ihrem Namen zu eröffnen.

Kalup Linzys Charakter-Erfindung steht in dieser Linie, eigen ist sie aber auch deshalb, weil sie sich ausgehend von den Medien Video und Performance zu einem polymorphen Werk weiterentwickelt hat, das Pop mit einschließt: Mithilfe des Apple-Musikprogramms Garage Band und seiner Preset-Sounds hat Linzy zwei Alben produziert und eingesungen. »Sampled and LeftOva«, erschienen im Sommer, ist ein merkwürdig schlüssiges R&B- und Funk-Surrogat, das den aktuellen Top-Ten-Standard des Genres in puncto Süßlichkeit und Eingängigkeit übertrifft. Einflüsse aus Sissy Bounce, der in New Orleans von Transgender-MCs vertretenen queeren Electro-Variante, hört man genauso heraus wie Miami Bass oder R&B-Schmuseballaden. Gleichzeitig sind die Songs, die teilweise auch in den »Conversations Wit De Churen«-Folgen Verwendung finden, in ihren Sounds und Arrangements viel zu simplifiziert, um in den Charts tatsächlich konkurrieren zu können. Auch die Lyrics klingen nach Preset-Selektion: Linzy bedient sich des bekannten Sleaze-Vokabulars, dabei dehnt er die »Fuck you«- und »Asshole«-Beschimpfungen jedoch mit irritierender Beiläufigkeit ins Unendliche, so wie man es in ›regulär‹ vulgären R&B-Produktionen nie hören würde.

Dieselbe Reduziertheit und Nüchternheit des Vortrags zeichnet auch Kalup Linzys Live-Performances aus. Ein mehrere hundert Personen zählendes Publikum konnte sich davon im September in den Berliner Kunst-Werken bei einem spätabendlichen Auftritt des Künstlers überzeugen, seinem ersten in Deutschland. Die Grundstruktur seiner Performance ist die eines Konzerts: Linzy ›singt‹, eigentlich rezitiert er eher, Stücke, die auf seinen Alben zu hören sind. Die Musik dazu kommt vom Band. Linzy tritt in der Rolle der aus seinen Videos bekannten Figur Taiwan auf. So steht der nicht besonders große, ziemlich kompakt gebaute Mann in einem an den Hüften hoch angeschnittenen Langarmbody mit abstraktem Blumenprint auf der Bühne, dazu trägt er eine glatt fallende, gescheitelte Perücke, in der eine weiße Blüte steckt.

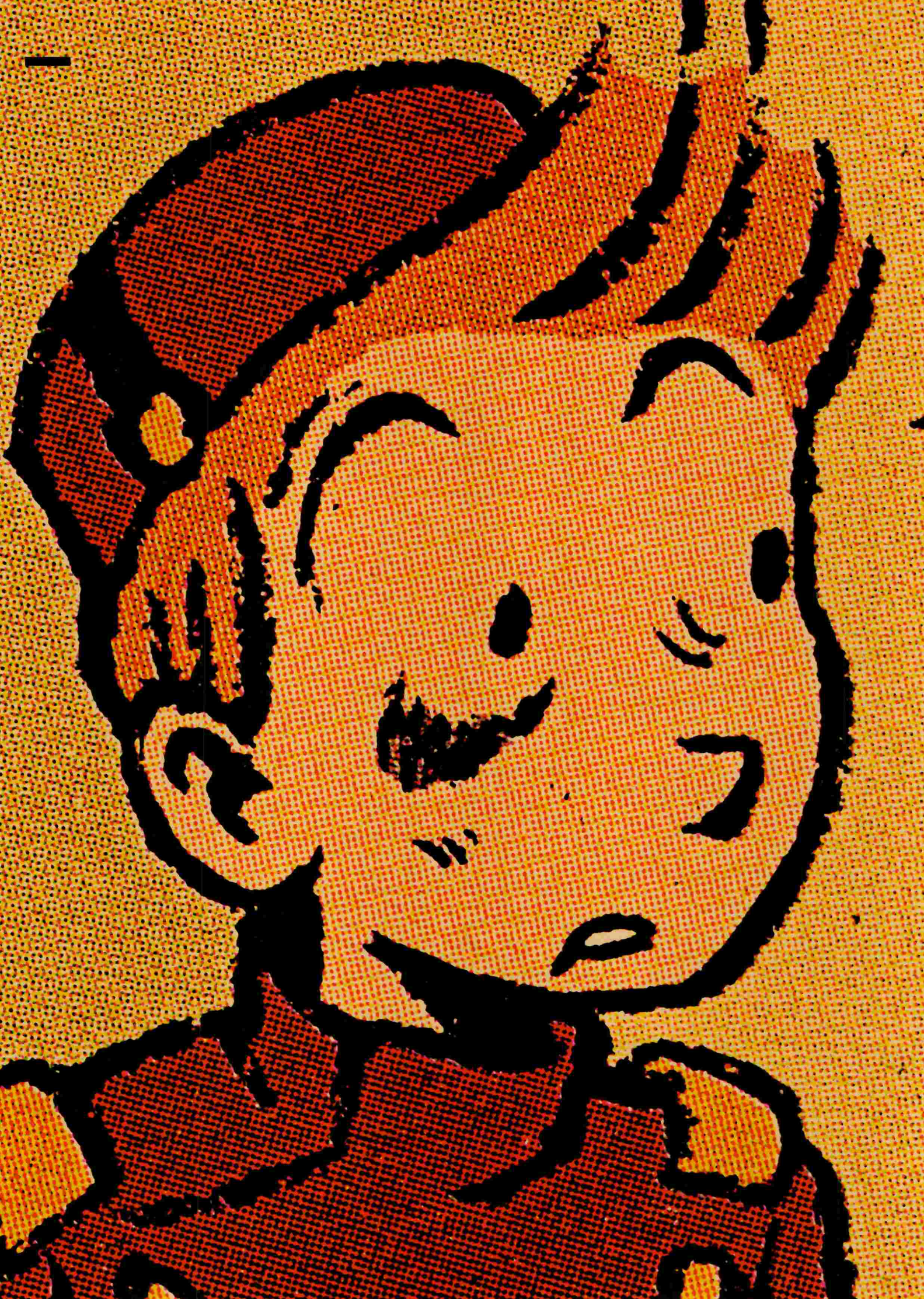
Während des gut halbstündigen Sets absolviert er eine minimalistisch bis statuarische Choreographie der kontrollierten Positionswechsel (pro Stück eine Haltung). Der Clou liegt dabei darin, dass dieses Repertoire die Overness seiner Lyrics gerade nicht verstärkt, sondern ihr eine formale Fassung verpasst. Dem hysterisch-glamourösen Mehr, das das Publikum von Drag-Performances normalerweise erwartet, verweigert sich Linzy ebenfalls, er lässt es nur in Videoprojektionen aufblitzen, die parallel hinter ihm ablaufen: Dort zickt, flennt, flirtet und telefoniert er in Gestalt seiner Soap-Figuren derart aufdringlich, dass er seiner Bühnenfigur selbst Konkurrenz macht. Sowenig wie also die Bezeichnung ›Konzert‹ Linzys Live-Performance trifft, sowenig wird die Kategorie des ›Drag-Acts‹ seiner Durcharbeitung von Gendercodes und ethnischen Identitäten gerecht. Sicher ist jedoch: Würde jemand, der als weißer biologischer Mann angesehen wird, ein ähnliches Porträt schwarzer Weiblichkeit oder des Down-Low-Brothertums, also des versteckt hinter straighter Maskierung ausgelebten schwulen Sexlebens, zeichnen, er sähe sich Rassismusvorwürfen ausgesetzt.

Linzys Arbeit hat sich inzwischen so weit herumgesprochen, dass seine Zeiten als Geheimtipp vorbei sind. Seine Videos wurden inzwischen vom Museum of Modern Art und dem Studio Museum in Harlem gekauft, und auch der Kollaborationsindex zeigt nach oben. Zuletzt beauftragte das von der Vogue-Chefin Anna Wintour gefeierte New Yorker Modedesignduo Proenza Schouler ihn mit einem Video, in dem die aktuelle Kollektion des Labels zu Kostümen wurde. Die mit Linzys Stücken »Sampled and LeftOva« und »Fuck U« unterlegte Mini-Soap wurde auf den diesjährigen Florentiner Modenschauen anstelle einer Runway-Show gezeigt, als Darstellerinnen mit dabei: die notorisch mode- und kunstbegeisterte Chloë Sevigny sowie Liya Kebede, Anwärterin auf den Titel des schwarzen Models Nummer eins in der Zeit nach Naomi Campbell. In der Regel liegt über solchen Kollaborationen ein strenger Vermarktungs-Odeur. Linzy hat das Video jedoch keineswegs geschadet, im Gegenteil: Es gehört zu seinen besten Arbeiten – vor allem der erste Teil, »Sampled and LeftOva«, der in der Modeabteilung eines Luxuskaufhauses in Manhattan spielt. Er zeigt zunächst in einer zugleich ironischen und klassischen Schwarzweiß-Einstellung, wie Linzy graziös durch die Drehtür in diese immer noch von Weißen dominierten heiligen Hallen des High-End-Konsums trippelt und lässig im Proenza-Schouler-Body die Rolltreppe nach oben gleitet. Dort angelangt, kommt es zu einer kryptischen Begegnung zwischen ihm, der Verkäuferin Kebede, der Kundin Sevigny und einem jungen Mann, der vermutlich mit allen dreien etwas laufen hat (alle Stimmen: Kalup Linzy). Sehr plausibel überlagern sich hier musikalische, Soap-beziehungspolitische und modebezogene Aspekte des Begehrens, Teasens, An- beziehungsweise Ausprobierens (»Sampled«) und Liegenlassens – oder Liegengelassen-Werdens (»LeftOva«).

Würde ein weißer biologischer Mann dasselbe machen wie Kalup Linzy, man würde von Rassismus sprechen

Linzy selbst sagt, nach der international beachteten Kooperation mit Proenza Schouler und Sevigny wolle er keineswegs dem Kunstmodell etwa eines Francesco Vezzoli folgen und von nun an nur noch mit Celebrities drehen. Einen Feedback-Effekt auf seine Soap-Produktion hat sein Erfolg allerdings bereits gehabt: In den neueren »Conversations Wit De Churen«-Episoden spielt Linzy jetzt auch Katonya, ein gründlich neurotisches Girl in blonder Perücke und Negligee. Sie geht auf die Art-School, will Künstlerin werden, malt schwarzweiße Comicfiguren – und hat inzwischen sogar einen Galeristen.

www.kaluplinzy.net



GERISSEN AUS SEINER UNSCHULD

Spirou & Fantasio

Als er geboren wurde, war Krieg, doch dort, wo er als Hotelpage arbeitet, sollte davon nicht die Rede sein: Die Comicfigur Spirou, erfunden 1938 von dem französischen Zeichner Robert Velter, ist in siebzig Jahren Abenteuerreisen und Alltagsgrotesken ganz und gar kindisch und vollkommen erwachsen zugleich geworden. Die Krise der Jugend im Neoliberalismus hat in ihm ihren rastlosen Helden gefunden. Anlässlich des Spirou-Spezialbands »Porträt eines Helden als junger Tor« schreibt Georg Seeßlen eine persönliche Hommage an »Pikkolo« und seine Begleiter, das Eichhörnchen Pips und das polymorphe Marsupilami.

TEXT: GEORG SEESSLEN **ALLE BILDER:** © 2009 CARLSEN COMICS

Spirou, mein Freund, besonders glücklich habe ich dich selten gesehen. Nicht, dass du keinen Spaß gehabt hättest, es war ja immer was los. Mit besonderem Vergnügen denke ich daran zurück, wie ihr auf einer Zollstation einen Amoklauf mit Behördenstempeln durchgespielt und neben allen Papieren, die herumlagen, auch die Glatzen der Zollbeamten abgestempelt habt. Immer wieder mal gelang es dir, eherne Denkmäler erweichen zu lassen, in Rummelsdorf wie in Moskau, große Reden zu unterbrechen und militärische und ökonomische Ordnungen zu stören. Nach unserer Auffassung warst du ›links‹, wenn auch von jener individuellen, angetrunken poetischen linksrheinischen Art, für die uns das Talent fehlt (und es mag zu deinem Unglück gehören, dass anstatt deiner die Linke einen komischen Erzreaktionär namens Asterix adoptierte – das hätte uns zu denken geben sollen: An ihren Comics sollt ihr sie erkennen!). Von Zeit zu Zeit also überkam dich diese anarchistische Lust, aber dann kehrte die Melancholie zurück, die sich als Vernünftigkeit tarnt. Amüsieren kannst du dich ab und an immer noch, in der Sonne liegen, Cocktails schlürfen, dem Marsupilami oder deinem Eichhörnchen Pips zuschauen, den Arm lässig aus dem Fenster des Sportwagens deines Freundes Fantasio strecken. Man könnte meinen, du seist scheißcool. Aber in einer Gesellschaft aus puren Manikern – keiner deiner Freunde, ob Mensch oder Tier, hat eine Balance gefunden zwischen dem Begehren und der Realität: Entweder sie sind verrückt oder egoistisch (und die Bösen im Spirouversum sind beides zugleich) – in dieser Gesellschaft der Besessenen und Phobiker bist du der Verlorene. Du bekommst das wahre Leben, eine bürgerliche Biografie, komplett mit Kindheit, Jugend, Erwachsenwerden und Aufgaben-Erledigen, nicht in den Griff (die anderen wüssten nicht einmal, was das ist).

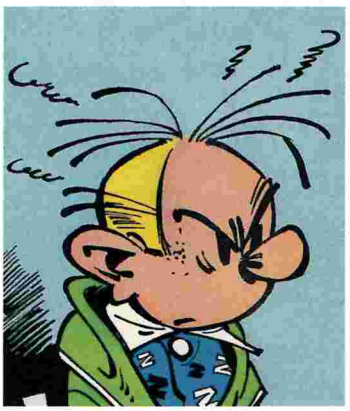
Natürlich: Glückliche Helden gibt es sowieso wenige. Aber Spirou ist schon ein besonderer Fall. Das hat, wie meistens, zwei Gründe: einen im Ich und einen in der Welt.

Die Welt, das ist zum Beispiel die Zeit. Als Spirou geboren wurde, war Krieg. Aber dort, wo er arbeitet, als Hotelpage oder »Pikkolo«, soll davon nicht die Rede sein. Robert Velter, der Erfinder von Spirou, war früher selbst einmal Hotelpage gewesen. Als er 1938 mit der Serie begann, erzählte er von den Ereignissen im »Moustic«, dem Hotel Mücke, in 1-seitigen Gag-Strips. Sie hatten damit zu tun, dass ein Hotelpage die größten Verrücktheiten erleben muss, ohne dass er direkt darauf reagieren kann. Also entwickelt er Methoden der heimlichen Eingriffe in die seltsame Erwachsenen- und Geldwelt. Aber schon bald begann Velter, seinen Helden auf abenteuerliche Reisen zu schicken, ab 1939 zusammen mit dem Eichhörnchen Spip (Pips). In diesem Jahr 1939 wurde der Zeichner zum Kriegsdienst eingezogen, und für ein paar Monate führte seine Ehefrau unter dem Autorennamen »Davine« die Reihe fort. 1943 beendete Velter seine Arbeit an Spirou. Es war Krieg, wie gesagt.

Die Deutschen hatten Belgien und Frankreich besetzt. Sie waren böse und terroristisch, auch in Paris machten sie Jagd auf Juden. Von alledem durftest du nichts wissen. Im Hotel Moustic wie in deinem Verlagshaus gehörte es zum guten Ton, so zu tun, als ginge alles weiter wie gewohnt. Für einen wie Spirou blieben nur Traum und Flucht.

Die Inaugurationsgeschichte dafür ist das mit Rob-Vels 28. Folge beginnende Abenteuer »Spirou et l'héritage de Bill Money«. Da lernt der Page Spirou im Hotel Moustic den Millionenerben Billy Money kennen, der verhindern muss, dass das Familienvermögen in die Hände seines schurkischen Vetters Jim Rascal fällt. Um das zu schaffen, begeben sich die beiden auf eine Weltreise (und Spirou hat das Hotel endlich verlassen, das auch eine Falle war). Es muss der große Traum der Kids gewesen sein, zu dieser Zeit, von einem amerikanischen Millionär in die weite Welt entführt zu werden. Es folgen die üblichen Superschurken, darunter Sosthène Sill (der Schweigeterror), der in seiner Folterkammer ein Eichhörnchen in einem Laufrad benutzt. Nachdem Spirou es befreit hat, wird es zu seinem Begleiter. (Da ›Spirou‹ zugleich ein wallonischer Begriff für ›Eichhörnchen‹ und im übertragenden Sinne für ›Lausbub‹ ist, hat er in Pips also gewissermaßen sein Totem-Tier gefunden.) Pips sagt in seiner sarkastischen Misanthropie ebenso viel über den jugendlichen Helden aus, wie das Marsupilami mit seinem hemmungslosen Hedonismus über das Duo Spirou und Fantasio aussagen wird.

Zwischen 1943 und 1946 gab der belgische Comic-Autor Joseph Gillain (Jijé) der Reihe die Gestalt, die wir kennen. Indem er Spirou einen Partner namens Fantasio an die Seite gab, erweiterte er die narrativen und die Flucht-Möglichkeiten enorm. Es ging nun um zwei ewige Jugendliche auf der Suche nach Abenteuern. Spirou kam nur nicht aus seiner Pagen-Uniform heraus. Ab der Episode »Spirou et l'aventure« sind er und der »vieux frère« unzertrennlich, und in »La Jeep« ist Fantasio zum ersten Mal als Reporter des Magazins unterwegs, das Spirous Namen trägt. Nachkrieg und Unfrieden sehen die beiden rastlos; so wie in den frühen Spirou-Abenteuern die deutsche Besatzung, so spukt nun Rüstungstechnologie und neue Angst im Kalten Krieg in den Abenteuern umher (nebst einer etwas widersprüchlichen Faszination für amerikanischen Pop).



»QRN RUFT BRETZELBURG« *1961 - 1963*

ES GEHT UM ZWEI EWIGE JUGENDLICHE AUF DER SUCHE NACH ABENTEUERN. NUR DASS SPIROU DABEI EINFACH NICHT AUS SEINER PAGEN-UNIFORM HERAUSWÄCHST

Gerade deswegen aber wuchs auch die Lust an steter Heimkehr. Zu einem eigenen Erzähl-Kosmos geriet die Serie erst, als sie 1946 von dem Neuling André Franquin übernommen wurde. Bei Jijé war Fantasio noch ein komischer Sidekick, nun wurde er zu dem rasenden Reporter, den Spirou auf seinen Unternehmungen begleitete. Und nach und nach entstanden die Nebenfiguren, solche wie der genial-vertrottelte Graf Champignac (Pacôme Hégésippe Adelard Ladislaus de Champignac, um genau zu sein), aber auch Typen aus »Rummelsdorf«, zum Beispiel der eitle Bürgermeister Gustave Labarbe mit der Vorliebe für pathetisch-hohle Reden, oder der ewige Trunkenbold, der seine ordnungspolitischen Maßnahmen durchkreuzt, sowie die Konkurrentin Seccotine (Stefanie), die gelegentlich sarkastisch die Männerfreundschaft aufmischt. Und schließlich, der Geniestreich der Serie: das Marsupilami, das auf einer Expedition in Palumbien gefunden wird.

André Franquin konnte seine Kreativität auch deswegen entfalten, weil er sich mit anderen Talenten verstärkte. Michel Regnier alias Greg arbeitete bei den Szenarios mit, Jean de Mesmaeker alias Jidéhim zeichnete die liebevollen Hintergründe. Das machte eine neue Vielschichtigkeit aus: In »Spirou« gab es neben den großen Syntagmen der Comic-Erzählung immer einen paradigmatischen Reichtum, oder einfacher gesagt: Es war nicht nur immer was los, es gab auch immer was zu entdecken. (Und genau zwischen beidem, mein Freund, verbirgt sich deine Melancholie.) Eine Serie wie »Spirou« lebt von der Verbindung zwischen fantastischen Abenteuern und grotesk-gemütlichen Alltagsszenen. Wo Regression ist, soll Fantasie werden. Und umgekehrt. Jetzt wohnen die beiden Helden auch in Paris, sie ziehen von einer Mietwohnung in ein Haus im Grünen, Spirou und Fantasio gehören offensichtlich dem progressiven Flügel des französischen Bürgertums an, sie machen jede Mode, jede technologische Umwälzung mit, sind Weltbürger und Franzosen zugleich, und dazu gehört die regelmäßige kleine Suche nach der verlorenen Zeit: Sie fahren aufs Land, so oft wie möglich nach Rummelsdorf. Dort fällt das Modernistische und Urbane von ihnen ab, sie sind wieder Kinder im Herzen. Der Geschmack gewisser Pilze führt sie zurück.

Franquin machte aus jeder einzelnen seiner Figuren eine grandiose Miniatur der bürgerlichen Groteske, vieles davon, was auf den ersten Blick so heiter erschien, war tiefschwarz. Nur zu Spirou selbst fiel ihm nichts ein, konnte ihm nichts einfallen: »Seine Persönlichkeit war stets ein Problem für mich, und ich habe mir nie klargemacht, dass ein Held wie er gar keine Persönlichkeit besitzt. Er hat keine Persönlichkeit, weil er da anstelle des Lesers ist. Deshalb muss er ›leer‹ sein. Das konnte ich nie akzeptieren, und ich habe

mir darüber die ganze Zeit den Kopf zerbrochen [...]. Er war immer diese kleine Marionettenfigur, mehr oder weniger aktiv, aber ohne Persönlichkeit.« So erzählte er es seinem Biografen Numa Sadoul. Das ist so ein Fall: Der Autor leidet an seiner Figur, und die Figur leidet unter ihrem Autor. Aber das Schlimmste kam, als die beiden getrennt wurden.

Spirou, mein Freund, du bist der einzige Held, der so sehr an seiner Leere leidet, dass man ihn unendlich dekonstruieren muss auf der Suche nach seiner verlorenen Seele: Alles, was du als kleiner Page im Hotel Moustic verdrängen musstest, was an Terror, Verführung und Korruption dein jugendliches Herz überforderte, das kehrte in grotesker Form zurück: der Krieg, die Diktatur, die Kollaboration, schwarze Pädagogik, schwarze Sexualität. Tintin, dem Helden von Hergés »Les aventures de Tintin« (zu Deutsch: »Tim und Struppi«), konnte es gelingen, den Mangel des Seins in den Reichtum des Tuns zu überführen (er hatte kein Problem mit den Faschisten), dir hingegen konnte das nicht gelingen. Unter anderem, weil du, anders als Tintin, nicht Eigentum eines Zeichners, sondern Eigentum eines Verlages bist. Und der will Geld mit dir verdienen. Und wenn man nicht mit deinem Mythos oder deinen Abenteuern Geld verdienen kann, dann mit der Zerstörung. Und wenn ein Team nicht schnell genug arbeitet, dann stellt man ihm Konkurrenten entgegen. Seien wir ehrlich: »Spirou« ist jener Klassiker der frankobelgischen Comics, der am meisten kreative Talente kaputt und unglücklich gemacht hat. Franquin selbst freilich trug das Unglück in sich.

Das Schlimmste aber, was er seinem Helden antun konnte, war, dass er die Rechte am Marsupilami mitnahm. Das Allestier, die polymorphe Vision des Genusses, die Freiheit des absoluten Subjekts, die einzig denkbare Verkörperung der ewigen Kindheit. Das Spirouversum geriet mit seinem Verschwinden unwiderruflich aus dem Gleichgewicht. Immer wieder wurde versucht, die entstandene Lücke zu schließen, und immer wurde nur umso deutlicher, dass Spirou mit diesem göttlichen Tier einen wichtigen Teil seiner Seele verloren hatte. Die freundlichere Version dieser Geschichte ist: Franquin war zu sehr in seine neue Schöpfung Gaston verliebt, um sich Spirou weiter zu widmen. (Gaston, der von allem, was Spirou fehlt, so überreichlich besitzt und in »Spirou« nur einige sporadische Auftritte hatte, bevor er Ende 1957 seine eigene Serie bekam, ist – als der aktivste Nachfolger von Bartleby, dem Schreiber – eine eigene Geschichte wert.)

Zwischen 1969 und 1979 führte Jean-Claude Fournier die Serie routiniert weiter. Auch er fügte weitere Figuren ein, wie den japanischen Magier Itoh Kata. Nach neun Alben überwarf er sich mit dem Verlag Dupuis, der schnellere Folgen und mehr Alben erwartete. Es war eine Dekade der Nettigkeit im Spirouversum, mein Freund Spirou schien sich in der überschaubaren Welt mit seiner Leere arrangiert zu haben. Das Spirouversum in den siebziger Jahren war ein geschlossenes System

»PORTRAIT EINES HELDEN ALS JUNGER TOR« *2008*

SPIROU IST EIN HELD, DER SO SEHR UNTER SEINER LEERE LEIDET, DASS MAN IHN UNENDLICH DEKONSTRUIEREN MUSS AUF DER SUCHE NACH SEINER VERLORENEN SEELE

mit etlichen harmlosen, satirischen Fühlern in die Welt. Niemand machte sich hier Gedanken über die Beziehung von Fantasio und Spirou, die von Seccotine nie wirklich gestört werden konnte, die anarchistischen Impulse waren auf die Bearbeitung kleiner Wahnsysteme beschränkt. War damals der Abschied von der Kindheit noch leichter? Keine Ahnung.

Zu Beginn der achtziger Jahre wurde Spirou von zwei Teams gleichzeitig weitergeführt: Nic & Cauvin scheiterten ziemlich sang- und klanglos an einer Variation, die den gängigen actionorientierten Zeichentrickstil imitierte, die Figuren mussten auf die gewohnte Entourage und nicht zuletzt auf die liebevollen Hintergründe verzichten; Tome & Janry dagegen gelang es noch einmal, den Spirou-Kosmos im Sinne von Franquin zu rekonstruieren und ihn mit einer Reihe von zeitgenössischen Anspielungen zu erweitern. Zu ihren eigenen Kreationen gehört der Mafia-Boss Don Vito Cortizone: Er will Spirou für seine Ziele einspannen, weil er jemanden braucht, »der Frauen widerstehen kann! Der noch nie der Liebe verfallen ist«. (»Luna Fatale« jedenfalls ist ein Verführungstraum, den Spirou gerade noch einmal überlebt.) Die Meta-Pointe ihrer Arbeit aber war, dass sie damit begannen, die geschlossene Welt zu öffnen, ihre Helden zu entwickeln und zu befragen, wofür sie sogar mittendrin Zeichen- und Erzählstil veränderten. Aus dem ›semi-funny‹-Strip, in dem das Komische und das Abenteuerliche in der immer gleichen verlässlichen Mischung kombiniert sind, wurde eine Serie, die mit jedem Album eine neue Mischung ausprobiert.

Der Verfall des Spirou-Kosmos aber war nicht aufzuhalten. 1998 legten Tome & Janry eine völlig neue Konzeption auf, in »Machine qui rêve« schlugen sie einen ›realistischen‹ Spirou vor, das heißt einen Spirou, der an seinen Realitäten zu zweifeln beginnt. Auf der anderen Seite hatten sie auch eine Prequel-Serie entwickelt. In den neunziger Jahren verkauften sich die Abenteuer des »Kleinen Spirou« prächtig, während die klassische Serie von einer Krise in die andere taumelte. Interessanterweise darf der kleine Spirou alles, was dem Helden verboten ist, er ist obszön, aggressiv – und glücklich. Nach und nach ergibt sich, ausgehend von dem ersten Versuch, »La jeunesse de Spirou«, das Bild einer sonderbaren Kindheit in einer Familie von Hotelangestellten, in der selbst der Großvater die Pagen-Livree trägt.

Der ›erwachsene‹ Spirou freilich, der zur selben Zeit eben diese Livree abgelegt hat, bearbeitet sehr heftig seine Neurosen und seine Schizophrenie. Einmal überschreitet Spirou die Grenze der Rasse (»Ein Dorf sieht schwarz«), ein andermal die Grenze des Genders, und in der Manga-Hommage »Spirou à Tokyo« von Morvan & Munuera kann er der Yakuza nur entgehen, indem er sich verkleidet: als Hotelpage im Spirou-Look. Jeder neue »Spirou« widmet sich seitdem einer anderen Facette seines Wesens, versucht zugleich, Traditionen zu bewahren und die Figuren neu zu erfinden. Und Spirou selbst hat angefangen, sich vor allem mit sich selbst zu beschäftigen. Unter anderem versucht er sich zu erklären, wo seine verschüttete Sexualität

geblieben ist, ob Abenteuer etwas mit Verantwortung zu tun haben, und natürlich stellen sich die Fragen nach dem Guten und dem Bösen auf diese Weise neu. Aus der geschlossenen Welt des Spirouversums ist eine nonlineare Geschichte des Abschieds geworden: Wie zum Teufel wird man vom Kind zum Erwachsenen in einer Gesellschaft, die Jugend gerade abschafft (oder, was dasselbe ist, über alles gießt)?

Nun also: Spirou est divisus in partes tres. Da ist auf der einen Seite der »kleine Spirou«. Dort schauen die Jungs der Lehrerin unter den Rock und manchmal auch dem Tod bei der Arbeit zu. Der kleine Spirou hat eine Oma mit Alzheimer und einen Pfarrer, dessen Unternehmungen zur Seelenrettung immer in den absurdesten Etablissements enden. Dann gibt es die reguläre Serie, die versucht, die Tradition des ›semi-funny‹ mit jeweils neuen Trends zu verbinden. Mit wechselndem Glück, um es freundlich zu sagen. Die dritte Schiene sind seit 2006 die »One Shots«, die in Deutschland unter dem Titel »Spirou & Fantasio Spezial« erscheinen: Hier dürfen Zeichner und Autoren mit der Figur experimentieren, das Ganze richtet sich am ehesten an ein erwachsenes Publikum. Es geht in Richtung Graphic Novel – epische Geschichten, die voller doppelter und dreifacher Böden sind: »Die Sümpfe der Zeit« von Frank LeGall oder »Die Gruft derer von Rummelsdorf« von Yann und Tarrin sind intelligente Etüden über vorgegebene Motive, reichlich hypertextuell und sophisticated. Der vorläufige Höhepunkt der One Shots aber ist Émile Bravos »Porträt eines Helden als junger Tor«.

Das Hotel Moustic liegt nun wieder in Brüssel. Es ist das Jahr 1939. Spirou vernachlässigt seine Pflicht, weil er auf dem Bolzplatz den Streit zwischen Jungs schlichten will, deren Eltern Kommunisten, Faschisten oder ›anständige Belgier‹ sind. Er will keine Politik. Gleich darauf lernt er eine neue Kollegin und den Reporter Fantasio kennen, der hartnäckig versucht, seine Freundschaft zu erringen, weil in dem Hotel illustre Gäste versammelt sind: der berühmte (jüdische) Boxer, seine Frau, die Modeschöpferin, vier Diplomaten aus Deutschland und Polen, die über Krieg und Frieden verhandeln. Spirou ist da in der Tat ein reiner Tor: Er liest (als ›Comic im Comic‹) nur den »Petit Vingtième«, die Jugendbeilage der reaktionären katholischen Zeitung »Le Vingtième Siècle«, in der die Comics von Tintin erschienen. Aber Liebe und Krieg reißen ihn aus seiner Unschuld. Beinahe hätte Spirou den Weltfrieden gerettet, aber vielleicht hat Fantasio wieder einmal alles vermasselt, vielleicht meinten es die Boches ohnehin nie ehrlich, vielleicht war auch das Eichhörnchen schuld. Der Krieg, wie gesagt…

Nebenbei erfahren wir auch, warum Spirou nie aus seiner Livree kommt, nämlich einerseits, weil er als Waise einfach kein Geld hat, sich andere Klamotten zu kaufen. Zweitens, weil sein erster Versuch, sich in ›zivile‹ Kleidung zu werfen, dazu führt, dass man ihn ständig mit Tintin verwechselt. Und drittens, weil sie ihn an seine große tragische Liebe zu Kassandra erinnert, die sich als Zimmermädchen ins Hotel geschlichen hatte, in Wahrheit aber Komintern-Mitglied war und schließlich mit großer Wahrscheinlichkeit den stalinistischen Säuberungen zum Opfer fällt. Émile Bravo, im Stil ganz an die Anfänge der Serie erinnernd, schafft es traumhaft, die Konstruktionen des semi-funny-Comic mit dem Grauen der Geschichte zu verbinden. Er fügt der Hauptgeschichte ein Seitenstück hinzu, ein Prequel zum Prequel sozusagen. Es handelt von den Erlebnissen eines gewissen Jean-Baptiste in einer katholischen Erziehungsanstalt. Und es erklärt, warum Spirou nie aufgehört hat, Kind zu sein: weil man ihm dort die Kindheit gestohlen hat. So sehr, dass er sogar seinen Namen verlieren möchte. Aus dem gequälten Kind Jean-Baptiste wurde im Jahr 1938 Spirou, den sein neuer Freund, der überdrehte Reporter Fantasio, charakterisiert: »Wenn wir erst einmal berühmt sind, wirst du in deinem Aufzug der albernste Held aller Zeiten sein.«

»DER DOPPELTE FANTASIO« *1954*

WER WEISS? IST EIN MENSCHEN HASSENDES EICHHÖRNCHEN MIT BÖSEM BEWUSSTSEIN ETWA WENIGER WAHRSCHEINLICH ALS DAS AUFTAUCHEN VON ADOLF HITLER?

Nein, Spirou, mein Freund, der albernste Held aller Zeiten bist du nicht geworden. Nur der Held, der seine innere ›Leere‹ so deutlich spürte wie kein anderer. Kindheit und Jugend sind in den siebzig Jahren deiner Existenz ein paar Mal neu erfunden worden. Bei jeder neuen Variante hast du einen Teil davon preisgeben müssen. Und das ist der zweite, der Ich-Grund deiner Melancholie: die unbehauste Kindheit, aus der das Abenteuer nur befreien konnte; die Gewalt, die das Waisenkind in der Erziehungsanstalt erfahren musste (auch ein sexueller Missbrauch ist nach der Lektüre von Bravos Zusatzgeschichte nicht auszuschließen); die Ausbeutung als Kinder-Arbeiter innerhalb der Hierarchie des Hotels; die Macht, mit der die Geschichte in das beschränkte Weltbild eindringt; der Schmerz einer verlorenen Liebe; der Zwang zum Verrat – und in alledem ist ein Eichhörnchen unterwegs, Totemtier und Metapher, ein anderes Spirou, das möglicherweise durch einen Stromschlag ein sehr, sehr unglückliches Bewusstsein bekommen hat: Das denkende Eichhörnchen bildet sich sogar ein, durch einen Telefonkabel-Biss den Zweiten Weltkrieg ausgelöst zu haben. Wer weiß? Ist ein menschenhassendes Eichhörnchen mit bösem Bewusstsein etwa weniger wahrscheinlich als Adolf Hitler?

Du aber, Spirou, bist in ein paar kleinen Meisterwerken der Comic-Kunst in den letzten Jahren erklärt worden. Vielleicht mehr als es einem Helden guttut. Und zugleich bist du, dreigeteilt, weiter von dir selbst entfernt als jemals zuvor. Du bist ganz und gar kindisch geworden, und ganz und gar erwachsen. Nur in der Mitte, da will nichts Rechtes gelingen. Das ist deine ganz persönliche Krise, einerseits. Und andererseits, mein Freund, kannst du wieder mal nicht anders und drückst dabei gleich die Krise der Jugend im Neoliberalismus aus. Zwischen den Bildern höre ich dich manchmal heulen. Aber ich sag's nicht weiter.

»Spirou & Fantasio Spezial, Band 8: Porträt eines Helden als junger Tor« *von Émile Bravo, Softcover, 80 Seiten (Carlsen, 2009)*

»Spirou & Fantasio, Band 48: Zu den Ursprüngen des Z« *von Jean David Morvan und José Munuera, Softcover, 64 Seiten (Carlsen, 2009)*

DAS MAGAZIN FÜR ELEKTRONISCHE MUSIK UND CLUBKULTUR

ALLE
2 MONATE NEU.
INKL. GROOVE CD
FÜR 3,90 EURO
AM KIOSK.

www.groove.de

DIE EROBERUNG DER FREIEN NATUR

Korpys / Löffler

Was die Wirklichkeitsvernichter des Nachrichtengeschäfts nicht zeigen, sieht man deutlich in den Filmen von Andree Korpys und Markus Löffler: wie sich der deutsche Atomstaat Protestler vom Leibe hält und dabei koloniale Strategien weiterwirken. Klaus Theweleit analysiert hier drei Werke von Korpys/Löffler, die mit dem schwarz-gelben Wahlsieg besondere Aktualität bekommen haben. Ungekürzt ist dieser Text in »Die Sehnsucht nach Glück findet Stillung in der Poesie« erschienen, einem Buch zur großen Korpys/Löffler-Schau, die 2008 in der Wiener Secession zu sehen war.

TEXT: KLAUS THEWELEIT **BILDER:** © 2009 VG BILD-KUNST

»Eure Kinder werden so wie wir« ist ein Spruch, den Demonstranten in Heiligendamm 2008 den dort angetretenen Bullen entgegenschleuderten. Diese sind, wie man in Korpys/Löfflers gleichnamigem Film sieht, schlanke, drahtige Figuren, die in Sci-Fi-Outfits stecken. Das ist sichtlich ihr Beruf beziehungsweise die Freude an ihrem Beruf. Kleine große Jungs, die gern mit Kampf-Figuren spiel(t)en und dies nun weitermachen dürfen im grünen Outfit und im Staatsauftrag. Sie ›schützen‹ da irgendwen oder irgendwas und tragen zu diesem Zwecke andere junge oder auch ältere Leute aus dem Bild, die sich auf Wege oder Zufahrten gesetzt haben, um irgendwen oder irgendwas – wohl die Mächtigen dieser Welt – bei der Ausübung dessen, was diese für ihre Aufgabe halten, zu stören. »Polizei« steht groß auf dem Rücken eines jeden einzelnen der Aus-dem-Weg-Räumer zu lesen. Stünde dort »Bullerei«, wie die Demonstranten gern sagen, wäre dies genauer und angemessener. Im Grunde steht es da, jedenfalls entziffert das Auge der Kamera von Korpys/Löffler es so.

Diese Kamera muss gar nicht sehr viel tun, um sich zu dem zu entwickeln, was sie beim »Entziffern« der Ereignisse unter der Hand wird: eine Fundamental-Kritikerin des sogenannten Tagesjournalismus. Um bei Ereignissen wie dem sogenannten G8-Gipfel in Heiligendamm filmen zu dürfen, braucht man eine Akkreditierung. Die großen Sender schicken ihre Teams und erwarten von ihnen Material für ihre jeweiligen »Tagesschauen«. Ein paar Köpfe der Mächtigen, einen winkenden Bush, eine grinsende Merkel, eine Totale mit Demonstranten, eine Nahaufname von Bullen in Aktion, spritzende Wasserwerfer. Länge vierzig bis siebzig Sekunden; wenn's ordentlich gekracht hat, ein wenig länger.

Die Kameraleute der Sender wissen, was sie an ihre Redaktionen zu liefern haben; nämlich keine ›Bilder‹, sondern Füllmaterial, Footage, als Unterlage zum festgeschriebenen TV-News-Kommentar zu solchen Nicht-Bildern von Nicht-Ereignissen. Denn überall – und tatsächlich als Teil dieses Rituals –, wo die Mächtigen dieser Welt sich mühen um unser Wohl, finden sich auch ihre Gegner ein: sogenannte ›Globalisierungskritiker‹, die Zeit zum ›Protestieren‹ haben (also offenbar nicht arbeiten). Das ist schlecht. Gegen deren Zeitüberfluss setzen wir unsere Outfit-Polizei ein. Es ist aber auch nicht ganz schlecht, denn dies zeigt, dass unsere Mächtigen nicht ganz machen können, was sie wollen. Irgendwer hat sie unter Beobachtung, was heißt: Wir leben in schönen Demokratien.

Wir können uns demnach in Ruhe schlafen legen, oder nur leicht beunruhigt; das hält den Kreislauf auf Trab. Dazu sind TV-News da: Katastrophen oder auch die ›Normalitäten‹ der Welt so zu zeigen, dass ihnen ihr tatsächlicher Schrecken beziehungsweise ihre Unheimlichkeit oder auch Todlangweiligkeit genommen werden. Sedativa und leichte Stimulanzien zugleich, eingepackt in die gut gestärkten Krawattenfaces der Nachrichtensprecher und die hyperfrisierten Statuengesichter der Nachrichtensprecherinnen in ihren Seidenblusen und -blazern aus Stahl.

In Jean-Luc Godards Film »Notre Musique« von 2004, der mit einer zehnminütigen Montage von Kriegsbildern beginnt, Bilder aus dem jugoslawischen Zerfallskrieg der 1990er Jahre, Bilder aus dem Zweiten Weltkrieg, KZ-Bilder und Kampfbilder aus Spielfilmen zwischen Eisenstein und Hollywood – Bilder also, die demonstrieren, dass es einen Unterschied zwischen ›Fiktion‹ und ›Wirklichkeit‹ des Krieges auf einer Bildebene nicht gibt –, sieht man im Wirbel der Kriegsbilder kurz eine hübsche TV-Reporterin mit Mikrofon, die ein Kriegsereignis kommentiert. Das Bild ist so kurz, dass man nicht mitbekommt, worüber sie da spricht. Es ist kaum eine Sekunde lang. Aber es reicht, um die ganze Unangemessenheit ihres Auftritts, ihres Outfits, ihrer gestylten Frisur, ihrer legeren Haltung gegenüber dem Geschehen, als die prinzipielle Unangemessenheit der Arbeit der TV-Leute, der professionellen Nachrichtenkaste nicht nur aufzuzeigen, sondern geradezu ins Auge zu brennen. Wie mit einem Laser bekommt man es auf die Hirnrinde: Ihr seid professionelle Wirklichkeitsvernichter.

Die Arbeit von Korpys/Löffler geht in dieselbe Richtung. Nur arbeiten sie aus einem anderen Gesichtswinkel; nicht primär montierend wie Godard. Korpys/Löffler haben sich eine Akkreditierung besorgt wie die Nachrichtenleute auch. Wie diese sind sie in Heiligendamm in einer Reporterposition. Diese nutzen sie aber nicht, um einen privilegierten Blickwinkel auf Mr. Bush oder Frau Merkel zu erhaschen. Sie mischen sich auch nicht unter die Demonstranten. Dann hätten sie die Poli-

zisten ›von vorn‹ gegen sich; ihre Kamera würde automatisch zum Polit-Propaganda-Instrument auf Seiten der Demonstranten. Sie stellen sich vielmehr etwas abseits, filmen die Abläufe sozusagen von der Rückseite, um nicht zu sagen: aus dem Hinterhalt.

Oder sie filmen – wie zu Beginn von »Eure Kinder werden so wie wir« – ›aus der Nacht‹ hinein ins Morgengrauen. Schauplatz der ersten Hälfte dieses Films ist nicht Heiligendamm, sondern die Freie Republik Wendland, die Umgebung des Atommüll-Lagers Gorleben. Der Blick der Kamera öffnet sich von hinter ein paar Bäumen auf eine Landidylle; Wiesen, flaches Land, man hört das Konzert der erwachenden Vögel. Es soll eine Art simulierter Morgenfrieden sein, ländlich, unberührt. Aber so etwas gibt es nicht. Spätestens seit Claude Lanzmanns »Shoah«-Film wissen Filmseher, dass ein unschuldiges Fleckchen Erde zwischen Weser und Wolga nicht existiert. Je ›ruhiger‹ ein Ort scheint, je ›idyllischer‹, desto sicherer verbirgt er Leichenberge. Die Vögel leihen ihnen ihre Stimmen.

Diese Seite: *Filmstill aus »Nuclear Football«, 2004*
Rechte Seite und vorige Seite: *Filmstills aus »Eure Kinder werden so wie wir«, 2007*

Die Künstler Korpys und Löffler enttarnen mit ihrer Kamera die Rituale des G8-Gipfels in Heiligendamm als faschistische Inszenierungen der Macht

Die zwei Reiter, die im Morgennebel erscheinen, sind nicht zwei Landbewohner auf frühem Ausritt vor Beginn des Arbeitstages. Nein, sie arbeiten schon: Es ist berittene Polizei auf Streifenfunktion. Hier wird alles bewacht. Damit hat der Film sein Sujet. Er zeigt Bewachungs- und Belagerungsstrukturen. Dass Korpys/Löffler dies können, ohne einen Wortkommentar zu bemühen, liegt an der Oberflächenerscheinung der Beteiligten selber. Als der Tag sich neigt, gleitet die »Landidylle« wie unter der Hand in die Strukturen eines Horrorfilms: allein durch das Erscheinungsbild des Bullenwesens bei Nacht. Etwas Mithilfe leistet das fahle Ei des Mondes, mit dem die Nachtsequenz beginnt. Dann wird es streng gespenstisch durch die lange Reihe der Geräte, die da anrollen. Das sind nicht einfach Lastwagen mit blendendem Scheinwerferlicht, das sind ganz klar Invasoren von einem anderen Planeten. Das horrorfilmische Outfit der Bewacher-Aliens, die da agieren, lässt gar keine andere Wahrnehmung zu. Zum Horrorfilm gesellt sich das Science-Fiction-Genre: Wir sehen die riesigen Containerkästen der Castor-Transporte wie gepanzerte Stahlschiffe ins Bild gleiten, mit der irrsinnigen, riesigen Aufschrift www.kernenergie.de. Sie soll etwaige Beobachter der Transporte bei Tag wohl von deren Ungefährlichkeit überzeugen, mit der Aufforderung, sich ›im Netz‹ zu überzeugen (»Klicken Sie hier«). Im fahlen Mond- und flackernden Scheinwerferlicht der Fahrzeuge der Aliens entfaltet die Aufschrift ihre ganze Groteskheit.

Die Unheimlichkeit, die sich beim Betrachter einstellt, ist magenumdrehend. Der Atomstaat mit seinen Atommüll-Güterwagen und seinen Bullenkohorten ist ein Alien und Kolonialist. Und die dagegen Antretenden aus dem Wendland, gewissermaßen die ›Überreste der ausgerotteten Menschheit‹, sind ebenso im Recht wie gleichzeitig chancenlos. Um das sichtbar zu machen, müssen Korpys / Löffler nicht einmal für die Demonstranten ›Partei‹ ergreifen. Dass es sich um die Konstellation ›Kolonisierer‹ gegen ›Indigene‹ handelt, nimmt man auch so auf. Man sieht es auch daran, dass unter denen mit der Einheitsaufschrift »Polizei« auf dem Rücken plötzlich einer auftaucht, auf dessen Rücken »Seelsorger« geschrieben steht. Die Conquistadores haben ihre Priester dabei, natürlich.

Solche Blicke in die norddeutsche Nacht könnten uns die Nachrichten im TV auch zeigen; wenn sie es zeigen wollten. Mit etwas weniger Unterwürfigkeit gegenüber den politischen Machthabern beziehungsweise Verwaltungsinstitutionen, die diese Transporte und die Polizeieinsätze koordinieren. Korpys/Löffler agieren genau in demselben Raum wie die Nachrichtenjournalisten, nur mit vermutlich schlechterem technischen Equipment. Aber sie schauen anders hin, mit einem offenen Blick statt einem verdeckenden, und entfalten so filmisch die kalte Gewalt der ablaufenden Aktion.

Das wird noch augenfälliger in der zweiten Viertelstunde von »Eure Kinder werden so wie wir«. Schnitt/Sprung in den erwachenden Tag von Heiligendamm. ›Idylle‹ auch hier, ehe die Landschaft zu brodeln beginnt, von Scharen heranwandernder junger Rucksackmenschen, ›Globalisierungsgegnern‹, und wiederum jenen uniformierten Aliens, welche die G8-Herrschaften hier zu ›schützen‹ haben. Zur sozusagen ›geheimen‹ Nacht-Technologie von Gorleben kommt nun die offene der politischen Tagungsprofis: das Flugzeugwesen der Jets und Hubschrauber. Korpys/Löffler verzichten dabei auf jede Präsentation irgendeines Politikergesichts. Stattdessen sehen wir Aussteigevorgänge, sehen, wie Flugzeugtüren sich öffnen, wie erst ein Sicherheitsbeamter hinaus lugt, dann noch einer und weitere, wie diese das Flugzeug verlassen, den wartenden Hubschrauber in Augenschein nehmen, der die VIP-Person, die da aussteigen wird, weitertransportieren soll in die Nähe der Tagungstafel. Und vor allem hören wir, wie die Geräusche dieser Fluggeräte den Luftraum zerschneiden; hören und sehen den Hubschrauber gefilmt als Rieseninsekt, das seine Fieslingsgeräusche durch den Äther sendet, ohne Rücksicht auf irgendwelche etwaigen Empfindlichkeiten. Dieses Rieseninsekt, das ›Politiker‹ und ›Politikerinnen‹, wichtige Menschen also, transportiert, darf, was niemand anderer darf, jedenfalls in puncto Lärmerzeugung und akustischer Penetranz. Was man dem Hubschrauber, der Unfallopfer in eine Klinik bringt, verzeiht, wird hier zum Geräusch einer penetranten Machtdemonstration. Demonstration einer Selbstberauschung. Demonstration, dass man in der Lage

SEELSORGE

ist, die da am Boden kriechenden Demonstranten, die denken, sie könnten Zufahrtswege blockieren, einfach zu überfliegen.

Film zwei. Am genauesten kann man Korpys/Löfflers exakten Blick und ihr kühles Montageverfahren studieren und bewundern in »The Nuclear Football«, ihrem (2004 fertiggestellten) Film über den Staatsbesuch des amerikanischen Präsidenten George Walker Bush im Mai 2002 in Berlin bei der deutschen rot-grünen Regierung Schröder/Fischer. Der Zeitpunkt – ein Dreivierteljahr nach 9/11, vor dem drohenden Irakkrieg – bedingt extrem hohe Sicherheitsvorkehrungen.

Angetreten wieder mit der Akkreditierung von Nachrichtenjournalisten, zeigen Korpys/Löffler nur Szenen aus dem protokollarischen Ablauf dieses Staatsbesuchs: die Ankunft in Tempelhof, die Sicherheitsbeamten, das Ausrollen des roten Teppichs, die Frau des Präsidenten, die Militärparade mit der offiziellen Begrüßung des Präsidenten im Schloss Bellevue durch den Bundespräsidenten, den Kanzler und den Außenminister, die angetretenen Bundeswehrsoldaten, die Bundeswehr-Blaskapelle mit den Hymnen, die schwarzen Limousinen, und am Ende die Abreise des Präsidenten und seiner Frau von Tempelhof. Diesmal arbeiten Korpys/Löffler allerdings mit einem aus dem Off gesprochenen, hinzugefügten erläuternden Text.

Dieser Text erläutert nicht das Protokoll. Dieses in seiner Eigenart zu erkennen, wird allein uns überlassen. Der Text klärt uns vielmehr auf über einen Gegenstand, den wir im Bild sehen, aber gleichzeitig nicht richtig sehen: den kleinen Lederkoffer, den ein Security-Mann dem Präsidenten hinterherträgt. Was wir nicht sehen können, ist der Inhalt dieses Köfferchens. Mit Flüsterstimme aus dem Off erklärt uns einer der Filmemacher in einem sanften Englisch, dass sich in diesem Köfferchen die Apparatur befindet, mittels derer der jeweilige amerikanische Präsident den Befehl zum Einsatz von Nuklearwaffen an die Kommandozentrale der amerikanischen Armee durchgeben kann, sei es zur Auslösung des sogenannten ›atomaren Erstschlags‹ oder als ›Gegenschlag‹ gegen einen atomaren Angriff auf die USA. Dieses Köfferchen mit dem geheimen Code für die Auslösung des atomaren Weltkriegs ist immer an Bord des Präsidentenflugzeugs, der Air Force One. Dieses Köfferchen mit seinem Inhalt, dem sogenannten ›Nuclear Football‹, schleppt so ein Bodyguard dem Präsidenten, wenn er landet, überallhin hinterher. Eine Tatsache, die selbst kein Geheimnis ist, obwohl die Flüsterstimme aus dem Off so tut, als beginge sie einen großen Geheimnisverrat. Und sie begeht in der Tat einen: nämlich etwas auszuplaudern, was die auf demselben Flugfeld angetretenen Journalisten der TV-Journale auch alle wissen und sehen können, aber in ihren Tagesschauen uns eben nicht zeigen und erzählen.

Diese Seite: *Filmstill aus »Eure Kinder werden so wie wir«, 2007*

Die Bewacher und die Protestierer sind die Protagonisten eines Kunstwerks, das wie ein Film betrachtet wird und ohne erklärenden Kommentar auskommt

Was ist über diesen ›Geheimnisverrat‹ hinaus das Besondere an Korpys/Löfflers Film »The Nuclear Football«? Es ist die eindringliche Ruhe, mit der sie das ablaufende Protokoll des Staatsbesuchs eines demokratisch gewählten Präsidenten der westlichen Welt (wenn auch wohl mit Wahlfälschung) in einem anderen demokratischen Land derselben westlichen Welt zeigen. Den Staatsbesuch zwischen Systemfreunden. Ihre Kamera nämlich enthüllt uns den Ablauf eines nicht anders als wilhelminisch zu beschreibenden Staatsakts. Der Kaiser von Deutschland (mit Frau und Außenminister) empfängt den Kaiser von Amerika (mit Frau und Security-Guards sowie ›Nuclear Football‹ im Schlepptau). Das Ausrollen des Teppichs, der Stechschritt der Soldaten, das Abspielen der Hymnen durch Militärkapellen, das Abschreiten der Soldatenfront durch die Staatsoberhäupter – all das ist kein bisschen anders als 1890 im kaiserlichen Berlin. Bloß dass der Staatsgast damals keinem Düsenjet entstieg, sondern der rote Teppich zunächst in einem Bahnhof ausgerollt wurde. Und dass kein ›Nuclear Football‹ dabei war. Der Rest ist ganz genau so. Und das heißt (und das macht den Schrecken aus): Dieser Rest ist auch kein bisschen anders als 1938, bei einem Staatsbesuch eines ausländischen Staatsoberhaupts beim »Führer« in Berlin, der sich eben dieses Tempelhof für solche Zwecke bauen ließ. Was Korpys/Löffler uns zeigen, ist ein faschistisches Ritual, still going strong zwischen westlich-demokratischen Staatsoberhäuptern. Faschistisch auch darin, dass Letztere total austauschbar sind. Nur die Marschmusik und die Soldaten bleiben historisch unverrückbar gleich. Sie machen das Herz dieses Rituals aus.

Und mittendrin der atomare Fußball. Wir begreifen, an welch seidenem Faden unser Schicksal hängt. Diese Clowns da auf der Leinwand, George Walker Bush und die Co-Clowns Schröder, Rau und Fischer spielen mit dem Leben auf der Erde in einem unsäglichen Fascho-Ritual, vor aller Augen – den Augen aller Journalisten jedenfalls. Und diese zeigen es nicht in ihren Nachrichten. Sie zeigen zwei grinsende Präsidenten für jeweils drei Sekunden, zwei Sekunden Hymne, eine Sekunde Shakehands, und quasseln etwas über den »Inhalt« bevorstehender Verhandlungen. Um zu zeigen, was da abläuft, müssen erst zwei zivile Künstler kommen, die sich einschleichen in die TV-Journalisten-Phalanx; die ihre Akkreditierung zweckentfremden, indem sie genau hinschauen. Selten, vielleicht nie, hat man das Museum so als Aufklärungsort erfahren.

Film drei: »Kanu«. Die Fahrt startet ganz in der Nähe: Berlin, Spreekanäle, Regierungsviertel, Repräsentatives in Glas und Stahl.

Auch hier am Ufer ein einsamer Polizeiposten, der wohl das Anlanden terroristischer Froschmänner aus Spreewassern an Bundesufern verhindern soll. Der Film lässt sich Zeit, sein erstes Angebot ist erst mal Ruhe. Wir sehen – auf einer langen Kanufahrt von Berlin durchs nördliche Deutschland über Wolfsburg und Holländisches bis nach Bremen – Flussufer beziehungsweise Kanalufer, Böschungen, Mauern, bemoost, angefressen vom leckenden Wasser, oder auch unversehrte Steine. Die Kamera tastet alles im sanften Tempo des Kanu-Paddelns ab. Das Wasser schwappt, ruhig nagend, gegen seine Einfriedungen. ›Ein-Friedung‹ ist gut. Denn von Frieden keine Spur, auch wenn hier kein ›Krieg‹ herrscht in den Bildern, kein offener wenigstens. Aber im ›Krieg der Formen‹, in seiner Aufzeichnung und in der (bildlichen) Benennung der Fronten, die sich dabei ergeben, sind Korpys/Löffler mit ihrer Kameraarbeit immer tätig. »Kanu« dauert 133 Minuten. Das ist eine Menge Zeit, sich an Flussufern gleitend festzuklammern. Es gibt nur wenige Momente in diesen 133 Minuten – in der Tat handelt es sich um die Zeitausdehnung von Jahrhunderten –, in denen man eins der Ufer, an denen »Kanu« entlanggleitet, betreten möchte. Wenn etwas lebendig ist in diesem Film, dann ist es das Kameraauge, das aus dem fahrenden Boot heraus die Ufer abtastet. Die Ufer selbst sind unbewohnbar wie der Mond, obwohl sich da immer mal ein paar Menschlein bewegen, die offenbar Tätigkeiten nachgehen – wie man so sagt. Tätig in Bauprojekten, die ihren Sinn (Unsinn) haben werden, tätig als Camper, Angler, Passanten, Schleusenwärter, die da einsam ihre Mondlandschaft ›Flussufer‹ bewohnen.

Man hört Arbeitsgeräusche, auch Musik, russische Radiostimmen von einem Schiff, das nicht im Bild ist. Bis eine verständliche Stimme aus dem Off sich meldet. Sie nennt ein Datum um 1805. Indianer. Amerika. Der Name Lewis fällt und der von Clark, das deutsche Kanu gleitet an wild bewachsenen Ufern à la Florida-Sümpfe entlang, die Stimme zitiert aus den Aufzeichnungen von Meriwether Lewis und William Clark, die in den Jahren 1805/06 im Auftrag des Präsidenten Thomas Jefferson den nordamerikanischen Kontinent von Ost nach West bis zum Pazifik zum ersten Mal durchquerten, und dies, soweit es immer ging, auf Flussläufen, also im Kanu und mit gütiger Unterstützung der Uferbewohner, verschiedener ›Stämme‹ nordamerikanischer Ureinwohner. Jene wurden in diesem neuerlichen Kolumbus-Logbuch 1805/06 gebührend verwundert wahrgenommen und aufgezeichnet – von Lewis' und Clarks Kameraaugen.

Da sitzen wir nun vor Korpys/Löfflers norddeutschem Wasserfilm und realisieren: Sie ziehen uns mit dem Paddelschlag ihres Kanus durch den nordamerikanischen Kontinent bei seiner ersten Ost-West-Durchquerung; durch das Land ›America‹, bevor das alles zu den US of A wurde. Und heute hier, in der norddeutschen Flachlandwüste, sieht das (an den Ufern) alles so aus, als sei es zerstörtestes Beton-Amerika heute und (unberührteste) Amerika-Wildnis zugleich, nur ein paar Paddelschläge weiter. Die Betrachter dieses Films ›sind‹ in Amerika um 1800. Wir beginnen zu blicken mit den Augen von ›Amerikanern‹ kurz nach der Declaration of Independence. Und wir realisieren: Das war der Blick eines anderen Tempos. Nach etwa fünfzig Minuten Hinsehens auf dieses Gleiten hat der Zuschauer es in den Körper aufgenommen. Das war das Tempo der Landnahme Amerikas. Ein Tempo, das es nicht mehr gibt.

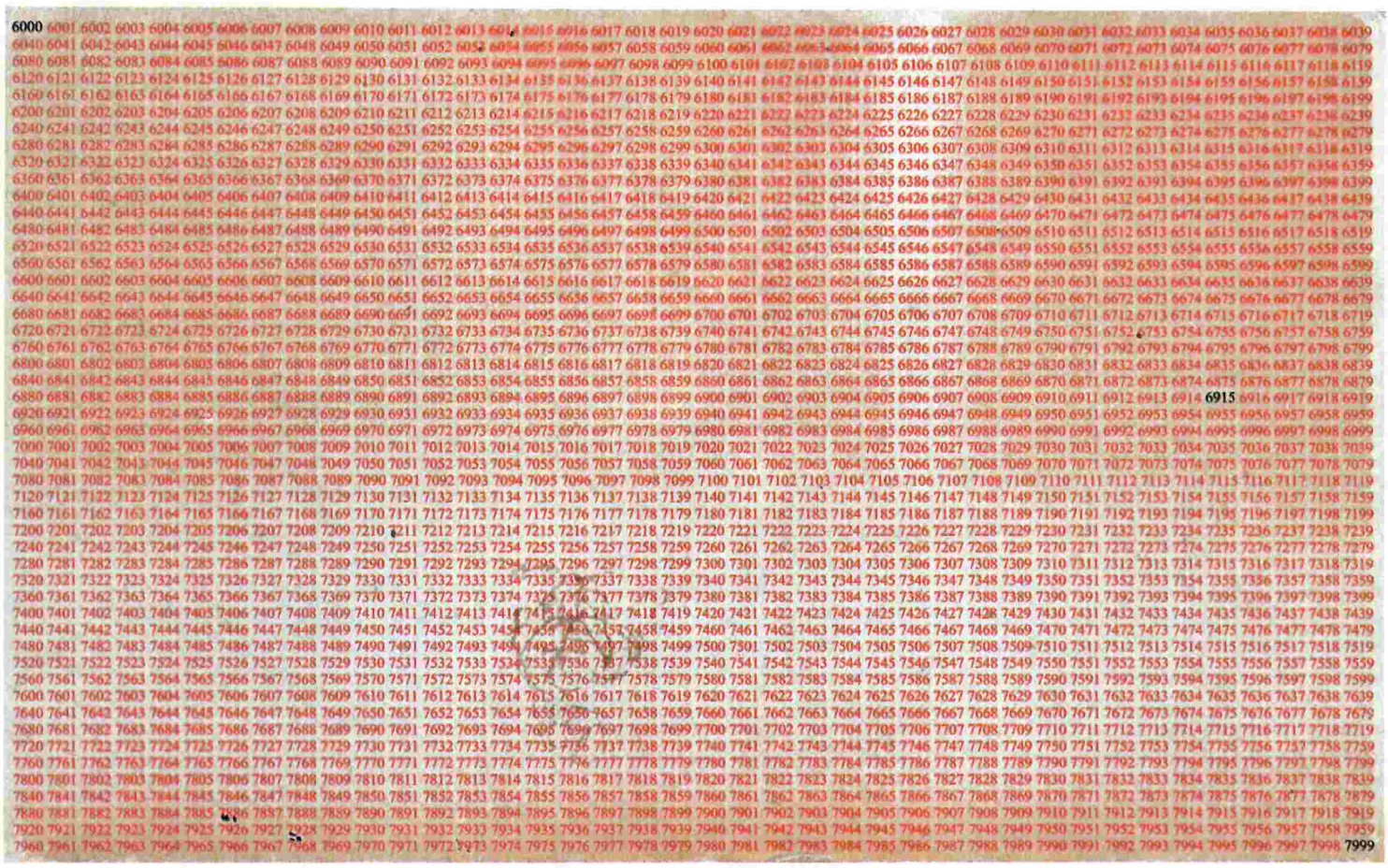
Die Kanu-Langsamkeit wird von Korpys/Löffler konterkariert, wird durchkreuzt und durchquert von den schnellen Bewegungen heutiger Fahrzeuge auf den diversen Brücken des Films: Autos auf Autobahnbrücken, Eisenbahnen. Das sind nun nicht nur verschiedene Tempi der Fortbewegung, sondern verschiedene Tempi des Geschichtsprozesses. Der Widerstand, der sich zunächst beim Betrachten von »Kanu« einstellt, ist ein Widerstand gegen diese mehrfach codierte Langsamkeit. Beim flüchtigen, schnellen Betrachten wird sie ›notwendig‹ wahrgenommen als ›Langeweile‹. Da passiert nichts. Das ist aber keine Wahrnehmung, sondern eine Übersetzung, ein Abwehrreflex. Der Körper heutiger Betrachter, unser Geschichtskörper, pulsiert nicht in diesem Tempo. Er muss sich erst wieder da hineinziehen lassen. Der Körper des heutigen Museumsbesuchers im Rhythmus seines Tagesgeschäfts protestiert dagegen. Wer hat schon 133 Minuten Zeit in einer Ausstellung?

Aber das Gleiten des Kameraauges über heutige Flussufer im Tempo eines Kanus zu den Texten von Lewis und Clark lässt uns gedanklich und emotional zurückgleiten. Zurückgleiten nicht nur in die Geschichte der Kolonisation des Amerika-Kontinents, sondern zur Wahrnehmung der (fortlaufenden) Kolonisierung unserer eigenen Gelände: des nächtlichen Plutonium-Wendlands, das von Polizisten besetzt wird; des Ostsee-Örtchens Heiligendamm, das von High-Flying-Super-VIPs okkupiert wird. Korpys/Löffler zeigen diese historische Kontinuität und holen ihn dabei kühl vor die Linse: den Ober-Kolonialisten persönlich, flankiert von deutschen (M)ärschen, carrying ›The Nuclear Football‹.

»Die Sehnsucht nach Glück findet Stillung in der Poesie« *256 Seiten, deutsch (JRP Ringier), mit Beiträgen von u.a. Klaus Theweleit, Karen van den Berg, bereits erschienen*

UND LESEN IMMER WIEDER: LIEBESLIEDER

Nanni Balestrini



TEXT: THOMAS HÜBENER **ILLUSTRATION:** PATRICK KLOSE

»Ihr persönliches Exemplar«, verspricht ein Sticker auf dem tief fliederfarbenen Softcover, hinter dem sich ein Novum der Verlagsbranche verbirgt. Der italienische Neoavantgardist und linksautonome Intellektuelle Nanni Balestrini hat mit Hilfe computerisierter Zufallsoperationen aus einem Text abertausende Liebesromane montiert, für jeden Leser einen eigenen.

Nanni Balestrini hat dieser Tage dank digitaler Drucktechnik endlich umgesetzt, wovon er schon vor vierzig Jahren träumte: die Veröffentlichung eines multiplen Montageromans. Der Italiener gilt als der erste Autor, der ein Gedicht per Computer schrieb, 1961. Dabei ließ er Satzfragmente nach maschinell definierten Regeln zu Verssequenzen montieren. Mit einem ähnlichen Verfahren der Kombination von Textbruchstücken, die zumindest teilweise aus Fremdquellen stammen – medizinischen Abhandlungen, botanischen Beschreibungen, Kitschromanen, Beipackzetteln, Reiseführern –, entstand 1966 der Roman »Tristano«. Diesen hat Balestrini nun mit Hilfe des Computers abermals zerlegt und nach Zufallsoperationen wieder zusammengesetzt. So schuf er tausende von fortlaufend nummerierten Unikaten. Die ersten 5.999 nichtidentischen Exemplare von »Tristano« erschienen seit 2007 in Italien, die Nummern 6.000 bis 7.999 erscheinen auf Deutsch bei Suhrkamp, englische und französische Ausgaben sind in Planung. Der Belletrist und Semiotikprofessor Umberto Eco schreibt in seinem Vorwort zu »Tristano«, dass sich mit Balestrinis Methode aus dem Prototyp eine Anzahl von 109.027.350.432.000 verschiedenen Romanen generieren ließe. Der hier besprochene trägt die Nummer 6.915.

Das klingt zunächst einmal nach Kunst als Leistungssport, als ABM für Philologen, als das gute alte Verstoßen gegen Leseerwartungen, als antibürgerliche Provokation – in einer Zeit, in der der Bildungsbürger ohnehin vom Karrieristen abgelöst wird. Balestrinis »Tristano« aber liest sich toll. Wie kommt

das? Zum einen hat es damit zu tun, dass der Autor klugerweise die Einheit des Einzelsatzes und damit die korrekte Syntax nicht antastet. Den Aufbruch des grammatischen Regelwerks, der außerhalb der Türen germanistischer Proseminare nicht mehr übertrieben viel Reiz versprüht, findet man hier nicht. Zum anderen handelt es sich um in sich geschlossene, nach vorn und hinten verfugbare Einzelsätze, die Fertigbausätzen gleichen, ohne austauschbar zu klingen. Ein Satz wie »Die Dinge zuckten im grellen Licht« passt einfach immer. Und er stützt den Verdacht des Übersetzers und Nachwortverfassers Peter O. Chotjewitz, dass Balestrini bei seinem Ur-»Tristano« den Operationen der Rechenmaschine nicht das letzte künstlerische Wort überließ, sondern die kreative Potenz des Zufälligen mit der Intuition des Autors ordnete.

Wenngleich sich natürlich nicht von einer chronologischen Handlung sprechen lässt, trifft man doch auf inhaltliche Konstanten: Es gibt eine Sie und einen Ihn, dazu eine Figur namens C, die mal männlich, mal weiblich und ein andermal geschlechtsneutral zu sein scheint – der als gebrochener Kreis und damit zerstörte Ganzheit lesbare Buchstabe ›C‹ ist für solche offenen Verwendungen wie geschaffen. Sie und Er bilden ein Liebespaar, das sich küsst, streitet, auch schlägt, mit einer an Antonioni-Filme erinnernden Mixtur aus Tristesse und Gelangweiltheit auf dem Bett herumliegt und nicht ans Telefon geht. Man raucht viel und streicht sich mit abwesendem Blick durchs Haar. Man geht ins Theater, besichtigt eine archäologische Fundstätte und läuft am Meeresstrand entlang. Sie ist verheiratet, betrügt also ihren Mann. Es geht um Eifersucht. »La jalousie« (1957), einer der Klassiker des experimentellen Nouveau Roman aus der Feder des Franzosen Alain Robbe-Grillet, geistert als Motiv wiederholt durch »Tristano«. Das ist gleich im ersten, in typisch kommaloser Weise komponierten Satz des vorliegenden Exemplars Nummer 6.915 der Fall: »Nachdem sie lange unbewegt gelegen hatten öffnete er die Jalousie schaute hinaus und strich ihr die Haare aus der Stirn.« Schon hier wird damit auch der Vorgang der Kartografierung der Welt durch Sprache thematisiert: Die ›jalousie‹, die französische Eifersucht, ist dafür verantwortlich, dass man den Sichtschutz, der vor eifersüchtigen Blicken abschirmen soll, nach ihr benannt hat.

Im Lektüreverlauf wiederholen sich einige Sätze und Motive wortwörtlich in neuen Kontexten. Immer wieder »krümmte sich der Oleander vor dem Fenster unter dem heftigen Wind«, immer wieder »sandte der Bildschirm sein blasses Licht in die Dunkelheit«, während »in der Ferne das Meer plapperte«, immer wieder ist »im schwachen Schein der Abenddämmerung« eine nie näher erklärte »Narbe auf dem Bauch gut zu erkennen«. Dadurch entsteht eine traumartige Atmosphäre hypnotischen Stillstands, wie man sie aus dem Film »Letztes Jahr in Marienbad« (1961) von Alain Resnais (Drehbuch: Alain Robbe-Grillet) kennt.

Was soll das nun alles? Es ist wenig glaubhaft, dass die barocke Lust am fantastischen kombinatorischen Spiel, über die Eco im Vorwort schreibt, die Haupttriebfeder Balestrinis darstellte. War es seine Absicht, die Liebe durch sein Montageverfahren als Text, als Sprachspiel, als »Kommunikationscode« (wie der Systemtheoretiker Niklas Luhmann später sagte) zu dekonstruieren? Schließlich spielt der Titel des Romans auf den berühmten Stoff um Tristan und Isolde an. In ihm sind die verhängnisvolle Kraft einer als Naturereignis gezeichneten Liebe, der Ehebruch und der Tod miteinander verklammert. Wollte Balestrini dieser erzromantischen Auffassung eine Sicht von der Liebe entgegenstellen, die sie als Ergebnis einer imitativen Aneignung von Texten betrachtet? Mag sein, dass ein Affekt gegen Mondscheinromantik bei Balestrinis Textcollage eine Rolle spielte, entschiedener aber demonstriert eine Montage wie die des »Tristano«, dass wir, wenn wir sprechen und schreiben, immer nur zitieren. Dass das hier eine Zeitschrift ist, weiß ich, weil ich irgendwann einmal meine Mutter zu etwas Ähnlichem »Zeitschrift« sagen hörte. Reden ist also erst mal nachplappern. Genau das meint die vom französischen Kulturkritiker Roland Barthes 1968 in die Diskussion eingeführte Rede vom »Tod des Autors«. Der ›auctor‹ ist im Lateinischen der ›Urheber‹ oder ›Schöpfer‹. Den gibt es aber gar nicht, weil der Verfasser einer Dichtung genauso wie der Kunde an der Käsetheke nur andere Texte zitiert. Ich kann nicht Herr meiner eigenen Bedeutung sein, sondern immer nur Schnittpunkt sich kreuzender Diskurse. Barthes und der Poststrukturalist Jacques Derrida verorten den Glauben an das autonome Individuum als ›auctor‹ seiner eigenen Bedeutung im Erbe der abendländischen Vorstellung von einem Gott, der als Ursprung aller Schöpfung aus dem Nichts agiert – ein metaphysischer Fleck, der irgendwie nicht rausgegangen ist bei der Aufklärungswäsche.

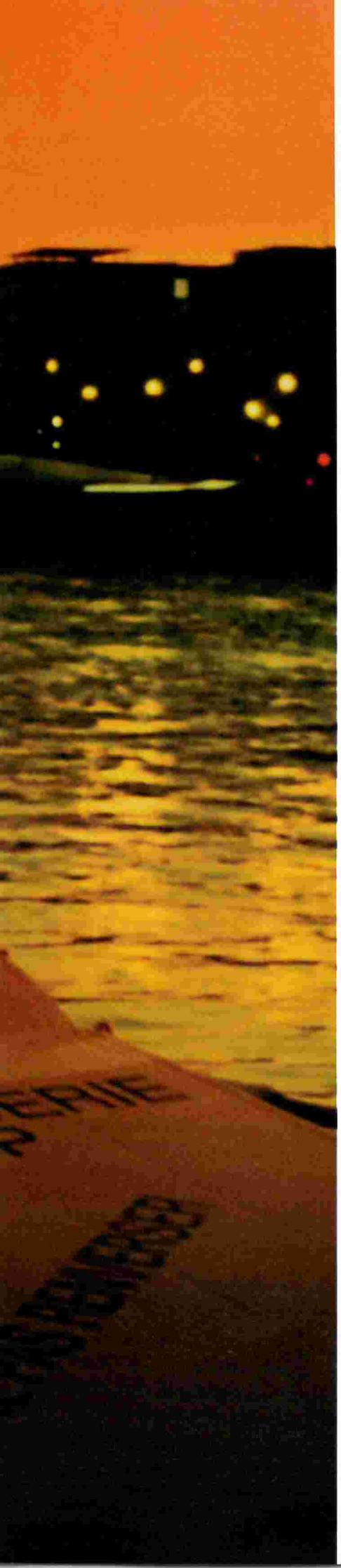
Es gibt also keine Originalgenies, sondern immer nur begnadete Rekombinierer. Ein Lied über die Liebe ist in Wirklichkeit ein Lied über Liebeslieder. Diese Diskreditierung des Begriffs ›Original‹ ist das eine. Das andere ist der Umstand, dass »Tristano« von teils launigen autoreferentiellen Verweisen durchzogen ist, welche die Textinstanz unterminieren. Beispiel: »Von hier an ist alles gelogen.« Oder: »Das ist der Augenblick in dem man erkennt daß die Sprache nicht die geringste Gewähr bietet.« Das richtet sich gegen den literarischen Realismus, der so tut, als sei die Sprache ein transparentes Medium, das zwischen Welt und Leser stehe, obwohl es keine natürlichen Zeichen gibt. Vielmehr handelt es sich um kulturell konventionalisierte, historisch relative, also veränderliche Setzungen, von denen abhängt, wie wir die Welt sehen. Sprache bildet nicht die Welt ab, sondern erzeugt mögliche Welten. Diesen Umstand leugnet jeder traditionelle Roman, indem er seine künstliche Beschaffenheit verschleiert, auf diese Weise Kultur als Natur verkauft und so den Status quo zementiert. Daher kann nur der Text, der neben der Bedeutungsvermittlung selbstreferentiell auf seine eigene Konstruiertheit hinweist, ein nicht-naiver Text sein – so wie eben »Tristano«.

BALESTRINIS »TRISTANO« DEMONSTRIERT, DASS WIR IMMER ZITIEREN, WENN WIR SCHREIBEN ODER SPRECHEN

Das Schöne an Balestrinis Roman ist, dass man die in ihn eingeflossene Dosis an Theorie komplett vergessen kann, während man die melancholische Kraft der poetischen Bilder auf einer beliebigen Seite genießt. Es ist manchmal kaum zu glauben, welche kreative Kraft im Zufall steckt. Eine Satzfolge wie: »Es sieht nach Regen aus. Rote Augen. Auf der Erde sitzend. Alles geht vorbei« entfaltet fast schon die Qualitäten der japanischen Haiku-Gedichtform. Und eine weitere lehrreiche Erfahrung bietet Balestrinis Roman: Er lässt sich kaum lesen, ohne dass man in den montierten Textpassagen tatsächlich Sinn findet. Wie in jedem Roman ist der Leser Koautor. Hier aber kann er lernen, wie das funktioniert: indem er sich beim Projizieren und Interpretieren selbst zuschaut.

Nanni Balestrini *»Tristano No. 6.915 von 109.027.350.432.000 möglichen Romanen«, 152 Seiten, deutsch (Suhrkamp) 12.08.09*

CARTON PEN
HAUT



KITSCH ALS KRITISCHE MASSE

Jean-Pierre Jeunet

Man mag seine Werke lieben, man darf sie hassen, nur eins kann man nicht: sie ignorieren. Jean-Pierre Jeunet macht Publikumsfilme, mit deren Kulleräugigkeit sich Kritiker schwer tun. Der Kitsch allerdings, der dem Regisseur spätestens seit »Amélie« vorgeworfen wird, eröffnet in seiner kritischen Masse einen Kunst-Raum, der eine geradezu radikale Handschrift trägt. Jeunets neuer Film »Micmacs« gibt Georg Seeßlen den Anlass, dem Pop in die französische Seele zu blicken.

TEXT: GEORG SEESSLEN **BILDER:** KINOWELT FILMVERLEIH **PORTRÄTFOTO JEUNET:** GERALD VON FORIS

I.

Jean-Pierre Jeunets Filme sind Kitsch. So what. Interessanter als die Grenze zum Kitsch zu ziehen, ist es, die Grenzen innerhalb des Kitsches zu beschreiben. Jeunets Filme sind erfolgreich, manche extrem erfolgreich. So etwas macht (nicht ohne Grund) misstrauisch. Da stellt sich doch, lange bevor man über den ästhetischen Eigenwert spricht, die Frage, welches Bedürfnis sie befriedigen und welche Klischees sie bedienen. Sind Jeunets Filme nicht auch Teil des französischen Neo-Provinzialismus, nettmenschliches Feelgood-Futter, wohlfeile Poeterei, wo scharfe Politik vonnöten wäre? Mais oui.

Es sind jedenfalls, neben den Produktionen von Luc Besson vielleicht, die erfolgreichsten Exemplare des Cinéma du look, jener Tendenz, die sich im französischen Kino in den späten achtziger Jahren bildete, in bewusster Abgrenzung zum kunsthandwerklichen Erzählkino und zur Erbschaft der Nouvelle Vague, dem Kino von Kopf und Revolte.

Bedeutend für das Cinéma du look waren neben dem begnadeten Pop-Eklektiker Luc Besson die beiden Super-Melodramatiker Jean-Jacques Beineix (»Diva«, »Betty Blue«) und Leos Carax (»Die Liebenden von Pont-Neuf«), gefolgt von Vertretern der Heftigkeit wie Mathieu Kassovitz (»Babylon A.D.«) oder dem Fantasten Christophe Gans (»Pakt der Wölfe«, »Silent Hill«). Man öffnete sich dem internationalen Markt, indem Impulse aus MTV-Clips, Werbung, Comics, Mode und Design ebenso übernommen wurden wie Anregungen der postmodernen Künstler unter den Filmemachern: David Lynch, Pedro Almodóvar, Peter Greenaway. Bei alldem aber blieb das Cinéma du look konzentriert auf eine zwingende ›Französischkeit‹. Dem Pop eine französische Seele zu geben, das war verwirrend genug, um die Frage unbeantwortbar zu machen, ob das Cinéma du look nun links oder rechts, reaktionär oder progressiv, naiv oder raffiniert war.

Jean-Pierre Jeunet und sein Produktionspartner Marc Caro präsentierten sich zunächst als Spezialisten für ein ›Cinéma du Retro-Look‹: Jules-Verne-Futurismus, Bilderbuch-Surrealismus, deutscher Expressionismus, Jacques Tati, poetischer Realismus, ein Paris, dessen Stadtbild sich in Zeiten vor der Haussmannisierung im 19. Jahrhundert träumt,

Fantomas und Abenteuer im Bauch (und vielleicht der Galle) von Paris, verbunden zu einem unbekümmerten, düster märchenhaften und gelegentlich absolut komischen Bildersturm.

Das Duo Jeunet/Caro gehörte insofern auch zu den radikalsten Vertretern des Cinéma du look, als sie von Anfang an bereit schienen, im Streben nach der richtigen Optik ›unfilmisch‹, sogar antifilmisch vorzugehen. Wie bei David Lynch sind bei ihnen die Kamera-Einstellungen bereits in sich autonome Bildkompositionen, vollkommen beherrscht – es gibt nichts zu sehen, was der Autor nicht hineingepackt hat. Es sind, meint man, keine Bewegungsbilder, sondern Bilder, in denen sich allenfalls etwas bewegt. Mehr ›vercomicter‹ Film als verfilmter Comic. Das Malerische und das Zeichnerische drängt das Filmische und Narrative in den Hintergrund, vielleicht nicht so provokativ wie in Chris Markers Einzelbild-Film »La Jetée« aus dem Jahr 1962, dafür aber entsteht ein Bild-Raum, den es vordem so nicht gab: Statt eines Illusionsraums schafft dieses Kino einen Kunst-Raum. Oder einen Kopf-Raum.

Ein weiterer Jeunet-Kniff ist, dass in diesem kinematografischen Kunst-Raum Dinge geschehen, die an populäre und ›naive‹ Ikonografien anknüpfen, an Kinderbücher, Genrebilder, Idyllen, natürlich auch an Filme (am Ende von Jeunets neustem Werk »Micmacs – Der große Coup der kleinen Leute« gibt es ein wundervolles Nach-Spielen von Sergio Leones »Spiel mir das Lied vom Tod«). Auf dem Rang künstlerischer Objekte stehen neben Readymades, Found footage, Cut-up, Collage und Appropriation diverse antiquarische und archäologische Gegenstände, drängen sich lauter alltägliche und gewöhnliche Dinge ins Bild – mehr, als eine Erzählung verarbeiten kann. Aber nichts davon ist im Kunst-Raum bloßer Zierrat, kein Objekt verweist auf die Konvention seiner Platzierung. Alles verlangt danach, als Bedeutung wahrgenommen zu werden. Darum bleibt den Protagonisten wie den Zuschauern bei einem Jeunet-Film nichts anderes übrig, als die Grenzen zwischen den Zeichen-Sorten Index und Ikon einigermaßen willkürlich zu ziehen. Sie behaupten einen Hinweis zu sehen, wo man doch ein Abbild sehen müsste, und umgekehrt. Sie folgen höchst eigenen Zeichenspuren, erklären das Alltägliche zur Offenbarung und nehmen alle Sprache beim Wort. Übrigens ist das eine sehr traditionelle Weise, im Comic komische Wirkungen zu erzielen, wo man ohne weiteres ein Fragezeichen, das sich über dem eigenen Kopf gebildet hat, als Angelhaken benutzen kann. Sodass, mit anderen Worten, nicht nur die Grenze zwischen Index und Ikon, sondern auch die zwischen Zeichen und Träger ignoriert werden kann. Jeunet-Filme sind also entweder Filme, die nicht bloß äußere Methoden des Comics auf den Film anwenden, sondern auch innere Bedeutungsverhältnisse. Oder es sind Filme, die, wie die Comics, Effekte vor allem durch die Übertretung semiotischer Regeln erzielen.

II.

Natürlich hat all das auch einen biografischen Hintergrund. Jean-Pierre Jeunet hat nie eine Filmschule besucht. Er war das träumende Kind in der Welt der kleinen Leute, cineastische und andere Diskurse vom linken Seine-Ufer erreichten ihn höchstens als fernes Wispern. Er begann als Autodidakt mit Animationsfilmen (während er sich den Lebensunterhalt als Angestellter einer Telefongesellschaft verdiente), es folgten Werbung und Musikvideos, der Übergang vom Dilettanten zum Künstler war fließend.

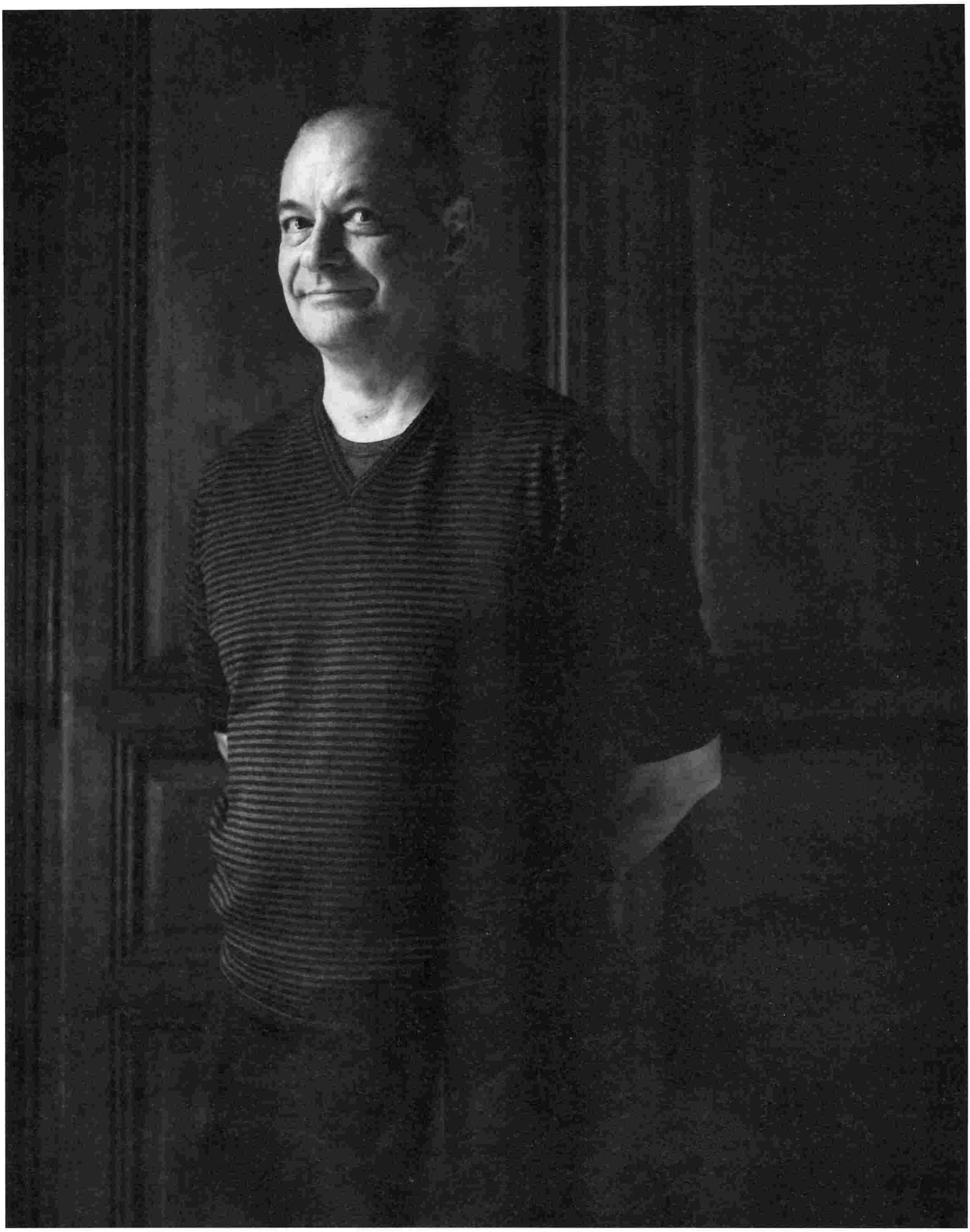
Jeunets Filme erzählen nicht nur von der Errichtung einer Traumwelt, sondern auch von einem Eingriff in das echte Leben mit künstlerischen Mitteln

Einen entscheidenden Impuls brachte wohl die Begegnung mit dem Zeichner Marc Caro, mit dem zusammen er Ende der siebziger Jahre zwei Puppenfilme produzierte: »L'évasion« und »Le manège«. Sie enthalten schon Motive, die später in größerem Maßstab innerhalb der Kinofilme ausgeführt wurden. So zeigt »Le manège« ein Karussell auf einem fröhlichen Jahrmarkt, das im Untergrund von Kindersklaven angetrieben wird, eine Skizze zu »Die Stadt der verlorenen Kinder«, im Nachhinein. Mit »Letzter Feuerstoß im Bunker« (1981) wurde die Puppenwelt verlassen, der Jeunet/Caro-Zwischen-Raum (zwischen Set und Illustration, zwischen Kunst und Realität) begann sich zu formen. So entstand ein Bunker, in dem für Hoffnung wenig Platz war, ein Vorgeschmack auf die Schützengräben von »Mathilde – Eine große Liebe«. Die klaustrophobische Situation enthält aber auch den Keim der »Alien«-Fortsetzung, die Jeunet 1997 fertigstellte. Letztendlich steht im Zentrum aller seiner Filme ein ›Bunker‹, ein Raum, in dem sich die Menschen sicher fühlen und in dem sie zugleich gefangen sind.

Mit ihrem ersten langen Spielfilm »Delicatessen« schlugen Jeunet und Caro 1991 nicht nur eine neue Art von Filmen, sondern auch eine neue Art des Filmemachens vor: Jeunet war für das zuständig, was gewöhnlich der Filmregisseur tut, und Caro für die bildnerischen Aspekte, für die Ausstattung, die Farben, die Räume etc. Geschrieben und geschnitten wurden die Filme gemeinsam – eine Arbeitsweise in der Art der Zwillinge in »Die Stadt der verlorenen Kinder«: Der eine beginnt einen Satz, der andere setzt ihn fort, gleichsam in Halbsätzen von Illustration und Film.

Das Team Jeunet und Caro trennte sich, als Hollywood Jeunet das Angebot machte, die Regie des vierten »Alien«-Films zu übernehmen. Caro hatte kein Interesse an einer Arbeit, bei der nicht die vollständige künstlerische Kontrolle garantiert war. Jeunet dagegen reizte der Hollywood-Exkurs, er wollte Geschichten erzählen und ärgerte sich darüber, dass »Die Stadt der verlorenen Kinder« narrativ so schlecht funktioniert hatte, weil man zu viel an die Bilder und zu wenig an die Story gedacht hatte. Seine »Alien«-Erfahrung beeinflusste auch seine nächsten französischen Filme, »Amélie« und »Mathilde«, zwei Geschichten von Frauen, die den Kampf mit der Wirklichkeit aufgenommen haben. Zwei Filme mit Audrey Tautou. Schwer zu sagen, ob Jeunet ohne Audrey Tautou die Popularität erlangt hätte, die ihn zu einem der freiesten Filmemacher Frankreichs machte. Auf jeden Fall erleichterte Tautou den Zugang zu Jeunets Kunst-Raum und verbreitete noch in den böseren Abgründen des Jeunetismus eine sanfte Erotik und einen Subjektivismus, mit dem man auch den Fratzen von Macht, Gewohnheit und Dummheit begegnen kann. Ohne Alice wäre schließlich auch das Wunderland nicht auszuhalten. Na gut, ohne Alice gäbe es das Wunderland gar nicht.

Zum internationalen Star wurde Jeunet also nicht etwa mit seiner (respektablen) Hollywood-Produktion »Alien – Die Wieder-



geburt«, sondern mit jenen Filmen, die französischer scheinen als Louis de Funès, Weinbergschnecken und Asterix zusammen. Es ist, um es klar zu sagen, eine Fake-Französischkeit (so wie auch für Jacques Tati die Französischkeit kein Ziel, sondern ein Mittel war). Über »Amélie« schrieb die Tageszeitung Libération: »Euro-Disney goes Montmartre«. Das klang ziemlich böse, denn es meinte die Errichtung eines Traum-Paris mit den Mitteln der Unterhaltungsindustrie, eine Feier der Französischkeit, die zugleich ein Ausverkauf ist. Es übersieht aber, dass Jeunets Filme nicht nur von der Errichtung einer Traumwelt erzählen, sondern auch davon, wie mit künstlerischen Mitteln in das richtige Leben eingegriffen werden kann. Es übersieht, wie bewusst mit diesen Elementen umgegangen wird. Mit anderen Worten: Es übersieht, wie die Kitsch-Elemente in einem Jeunet-Film zur kritischen Masse werden.

Das Angebot, den nächsten »Harry Potter« zu inszenieren, lehnte Jean-Pierre Jeunet dann freundlich ab. Vielmehr entstand mit »Micmacs« der nächste ›reine‹ Jeunet, wenn auch ohne Audrey Tautou, in der bewährten und auf den ersten Blick einfachen Formel: Skurrile, liebenswerte und ein wenig weggetretene Außenseiter finden in einer bösen und langweiligen Welt zu Beschäftigungen, die mehr mit Kunst-Performances, Kinderspielen oder auch zwangsneurotischen Serien-Ritualen zu tun haben als mit bürgerlichen Biografien. Sie verbünden sich zu versponnenen kleinen Gegenkulturen oder kollektiven Wahnsystemen, organisieren Anschläge gegen die korrupte Welt. Aber das alles ist auch wiederum Pre-Text für ein Ballett der Dinge, der digital veränderten Architekturen, der Obsessionen und Typen: glatzköpfige Männer, Kunstmaschinen, Konzerte auf Instrumenten, welche die Natur nachahmen, Einbrüche der Kunst in die Welt, und Einbrüche der Welt in die Kunst, fetischhafte Sammlungen von Prothesen, Körperteilen und Zivilisationsschrott, transhumane Körper, Verkrüppelungen, Verdoppelungen, mechanische Verlängerungen des Menschen, Dächer und Labyrinthe. Mehr als bei David Lynch, Lars von Trier und Woody Allen wird bei Jean-Pierre Jeunet die Psychose zum Kunst- und Erkenntnis-Instrument. »Micmacs« kann man lesen als eine kindliche Fantasie von Erlösung und Gerechtigkeit, aber auch als eine experimentelle Anordnung, die es erlaubt, die Welt mit den Augen eines Mannes zu sehen, der eine Kugel im Kopf hat. Er muss die Sprache der Objekte neu erlernen, er wird zum Phänomenologen in eigener Sache, er geht gewissermaßen »zurück zu den Dingen«, um mit Hans Blumenberg zu sprechen.

Das Harmlos-Skurrile, das Retro-Look-Menschliche und die Geste der ›anarchistischen Poesie‹ (die nichts kostet), also das, was man als »Euro-Disneyland-Montmartre« missverstehen kann, erweist sich bei Jeunet als dünne Maskenhaut über einer bloßgelegten Körperlichkeit in einer sich entkörperlichenden Welt. »Die fabelhafte Welt der Amélie« ist nur einerseits eine Fortsetzung von Alices Wunderland, sie ist andererseits der Zwischenraum zwischen einer Autistin und einer ignoranten Gesellschaft. »Mathilde« handelt nur einerseits, wie der volle Titel vorschlägt, von einer großen Liebe im und gegen den Krieg, er handelt andererseits vom Hinken, vom Händeverlieren, vom Krieg als Geschehen, in dem die Maschine an Wert gewinnt und der menschliche Körper an Wert verliert. Und »Micmacs« ist nur einerseits ein idyllischer Kinderfilm für Erwachsene über die Macht der Fantasie, die stärker ist als Kapitalismus, Korruption und Krieg, über die Solidarität der kleinen Leute und die unaufhaltbare Kraft der Liebe. Es ist andererseits ein Film über Menschen, deren individuelle Körperlichkeit der gesellschaftlichen Konstruktion widerspricht. Nicht unbedingt ›Freaks‹, nicht nur Life-Enactments von Comic-Karikaturen, nicht nur ›defekte Menschen‹ oder solche mit besonderen Befähigungen: Diese Körper sind das Überlebende schlechthin, nach Kolonialismus, Krieg und Kapital. So ist jeder Jeunet-Film nicht nur die Reise in eine Psychose, sondern auch in ein historisches Trauma, um das Verlorene, das Vergessene, das Verdrängte zu ergründen. Noch bei »Alien 4« staunten die amerikanischen Kritiker, wie man einen Film mit Ideen überfüllen kann. Es verhält sich mit den Ideen ähnlich wie mit den Dingen: Es sind mehr, als man ›gebrauchen‹ kann. Und das ist wiederum einerseits eine Frage zwischen Wahnsinn und Macht, andererseits aber auch eine Strategie der semiotischen Guerilla: Mehr Zeichen produzieren, als der Gegner lesen kann.

Jeunet mag es, wenn nach dem Urlaub Sand aus den Seiten eines Buches rieselt, wenn man von einem Keks alle Ecken abbeißt, er mag das Wort ›Trans-Europa-Express‹

Das, könnte man sagen, ermüdet auch ein wenig. All das Zauber- und Zeichenhafte und all das Skurrile und Poetische. Die Subversion findet keinen ernstzunehmenden Gegner mehr und wird zum selbstgenügsamen Spiel. Das gehört zum Kitsch des Jeunetismus. Seine Filme laufen schließlich Gefahr, selbst zum semiotischen Bunker zu werden. Der radikale Subjektivismus weitet sich zum System: Im letzten Kurzfilm Jeunets (der bezeichnenderweise ohne Marc Caros Mitwirkung entstand), »Foutaises« (1989), zählt der Schauspieler Dominique Pinon nur auf, was er (bzw. sein Regisseur) mag und was nicht. Er mag es, wenn nach dem Urlaub Sand aus den Seiten eines Buches rieselt, wenn man von einem Keks alle Ecken abbeißt, das Wort ›Trans-Europa-Express‹; und zu den Sachen, die er nicht mag, gehören Nasenhaare, sich vorstellen, was im Inneren einer Frau los ist, wenn man mit ihr Liebe macht, die Kadaver von Weihnachtsbäumen auf dem Gehsteig im Januar. Diese absurde Systematik des Subjektiven (sie taucht wieder auf in »Amélie« und auch in »Micmacs«) hat es darauf abgesehen, endlos zu wuchern.

Man muss darin neben dem Vergnügen auch die Verzweiflung am Werk sehen. Denn der Jeunet-Mensch ist unter anderem das in Auflösung begriffene bürgerliche Individuum. Seine Unvollständigkeit treibt ihn nicht nur zu solchen Riten, nicht nur in den Innenraum des Bunkers, sondern auch zur Symbio-

se mit Bewegungs-, Illusions-, Kommunikations- und Stabilisierungsmaschinen. Der Dialog zwischen dem Körper und der Maschine oder zwischen Fleisch und Prothese ist die dazugehörige Metapher. Jeunets Menschen sind weder in ihrem Familienroman noch in ihrer Geschichte, weder in ihrem Körper noch in ihren Beziehungen zu Hause. Im Fragmentarischen, in dem sie leben, ergänzen sie sich durch den Wahn oder durch die Kunst, wie man es nimmt. Ein Teil ihrer Seele wandert in die Dinge und kommt als Zeichen und Prothese wieder zurück. Die radikale Subjektivierung macht eine lineare Wiedergewinnung der Zeit unmöglich. Proust hat seine Madeleine, um zur verlorenen Zeit zu gelangen, aber für Jeunet ist die ganze Welt ein einziges Chaos von Madeleines. Die Dramaturgie seiner Filme besteht aus einer Serie von Anläufen, die Spuren der Erinnerung aufzunehmen: Man wird das Verlorene erfinden müssen.

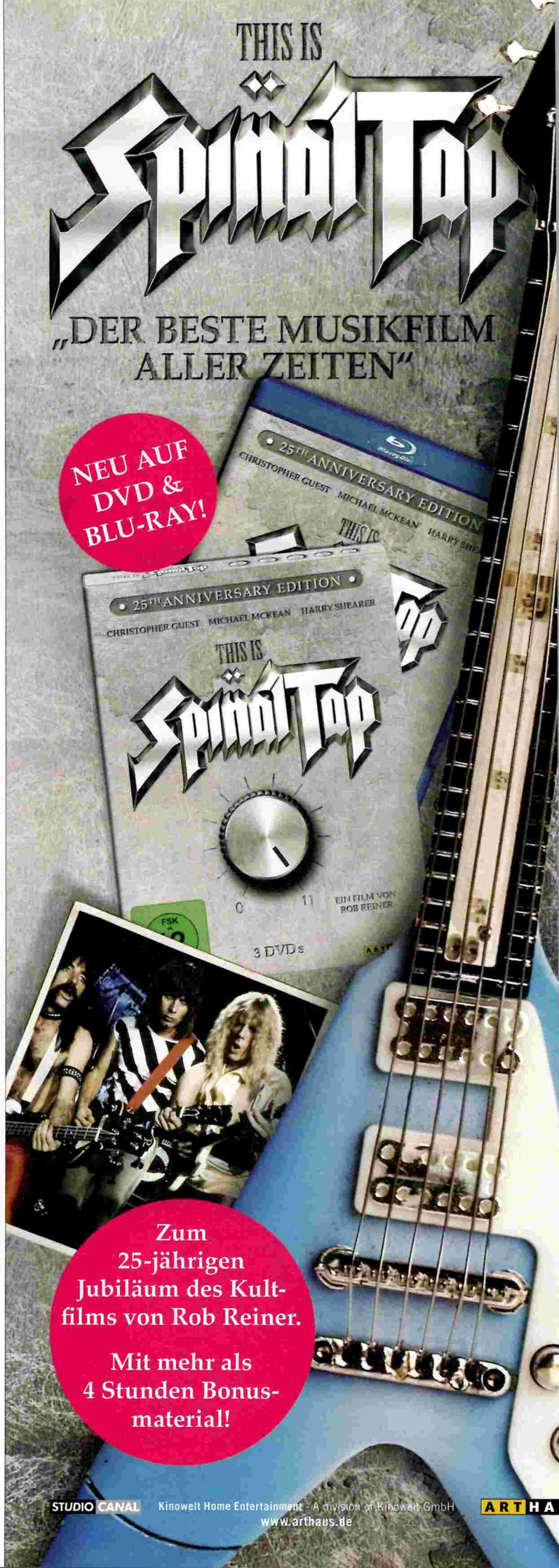
III.

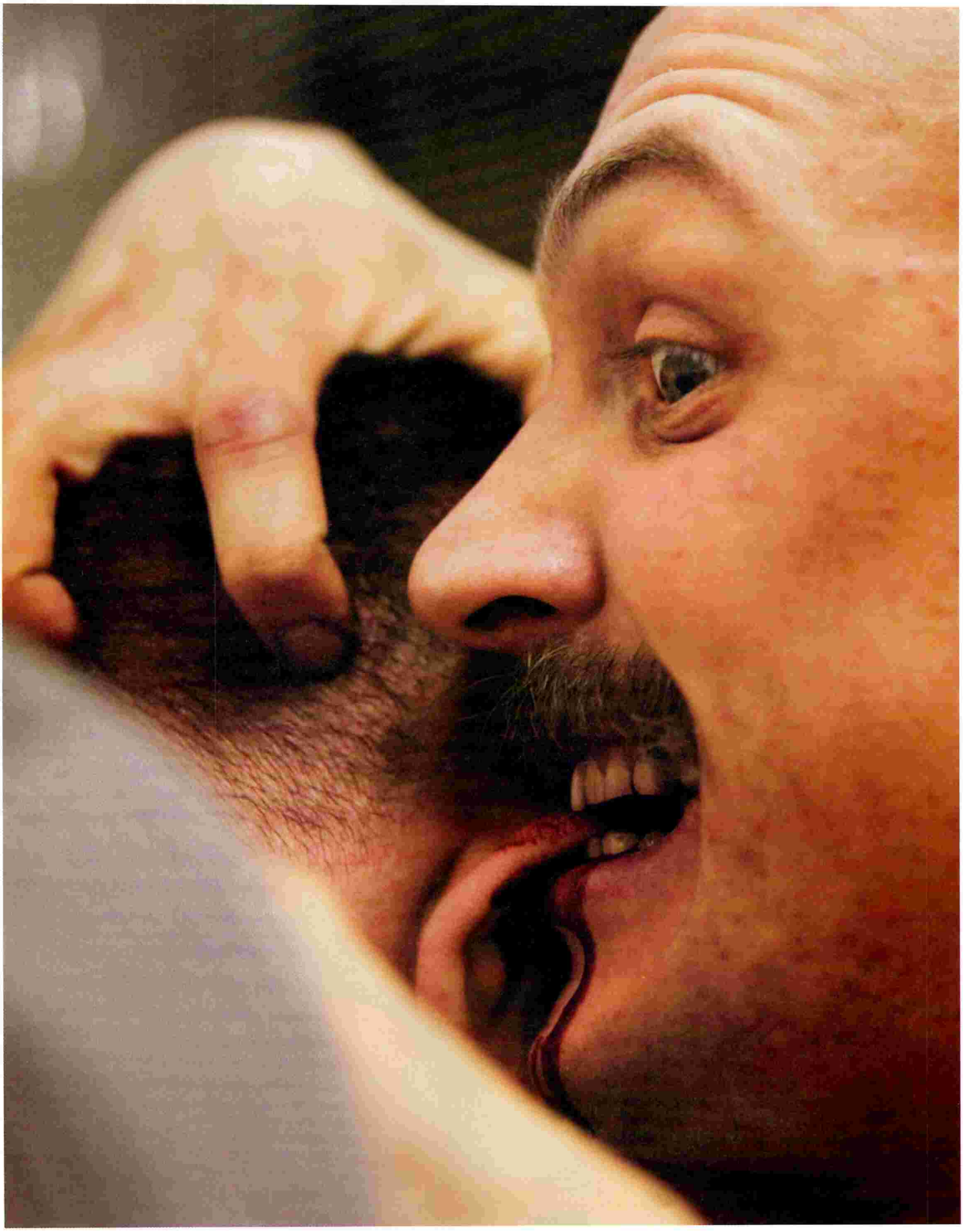
Der Jeunetismus zieht inzwischen seine Kreise, bis ins Fernsehen (die TV-Serie »Pushing Daisies« von Bryan Fuller zum Beispiel nimmt klaren Bezug auf den »Amélie«-Stil) und bis in die Ästhetik der Werbung hinein. Das kennen wir aus der Kunst. Der semiotische Verstoß taucht früher oder später als Marketing-Pointe wieder auf. Dieser Umstand wird begünstigt durch einen Prozess der Aufhellung in Jeunets Welt. Bis zu »Die Stadt der verlorenen Kinder« und noch in »Alien 4« erschien das Szenario düster, mehr oder weniger heillos. Bei »Amélie« begannen die melancholischen Schleier sich zu lüften, die Farben wurden heiter, man war mehr im Licht. Die Filme vorher spielten alle an geschlossenen, isolierten und irrealen Orten; zwar kann auch Amélie nicht wirklich fort (aus ihrem Fake-Montmartre), aber immerhin schickt sie Ideen, Nachrichten, Dinge, Zeichen in die Welt. Das weiße Kaninchen erscheint ihr als Wolke aus heiterem Himmel. Man sieht »Amélie« durchaus an, dass ihre Heiterkeit erarbeitet werden musste, als Kunst-Gestus. Und auch in »Mathilde« liegen Schatten über all dem Optimismus wider die tödliche Welt der Schützengräben, erweist sich das Kunst-Spiel als Reaktion auf eine Wirklichkeit, die wahrhaft nicht auszuhalten ist.

Und nun ist »Micmacs«, genau umgekehrt, wieder ein Film, der in der Dunkelheit, in der Unterwelt der Verlierer spielt. Doch jetzt ist es der Schein der beiden vorherigen Filme, der darüber liegt. Die Gemeinschaft der Außenseiter (so naiv-verspielt wie Amélie) ist dem Guten zugewandt und triumphiert über die bösen Waffenhändler. Wie im Kinderbuch. Bazil, der in einer Videothek haust und die Dialoge alter Filme mitspricht, hat eine verirrte Kugel aus der Fabrikation der Waffenhändler abbekommen; von nun an muss er mit dem Projektil im Kopf leben. Seine Arbeit und seine Wohnung hat er verloren, er findet aber glücklicherweise in einer kleinen Untergrund-Lebensgemeinschaft Aufnahme und neue Freunde, die ihm dabei helfen, die beiden superreichen Waffenfabrikanten gegeneinander auszuspielen.

Letztendlich setzt er dabei das Kino als Waffe ein. Und auch bei diesem Gedanken wissen wir nicht, ob er naiv oder raffiniert, verträumt oder boshaft, ob er Kitsch oder Kunst ist. Nur eins ist klar: Es gibt ein richtiges Leben im falschen. Wo denn sonst?

»Micmacs – Der große Coup der kleinen Leute«
Frankreich 2009, Regie: Jean-Pierre Jeunet. Mit Dany Boon, André Dussollier, Nicolas Marié u. a., 105 Min. (Arthaus)
Kinostart: Sommer 2010





GERAHMT VON DEN GITTERN SEINER ZELLE

»Bronson«

Gewalt als Weg zu Ruhm und Unsterblichkeit – wie ein Schleier liegt sie über »Bronson«, dem Porträt des britischen Strafgefangenen Charles Bronson unter der Regie des Dänen Nicolas Winding Refn. Sie ist der Rohstoff, aus dem Hauptfigur und Filmemacher ihre Identität und Inspiration beziehen. Refn inszeniert die Transformation seines Protagonisten vom Gewalttäter zum Kunstwerk in der Maske eines Bösewichts aus der Stummfilmära. Das Gefängnis wird zum Atelier und zur Bühne in diesem Mosaik aus Persönlichkeitskult und Popkultur.

TEXT: TOMASSO SCHULTZE **BILDER:** © 2009 KINOWELT

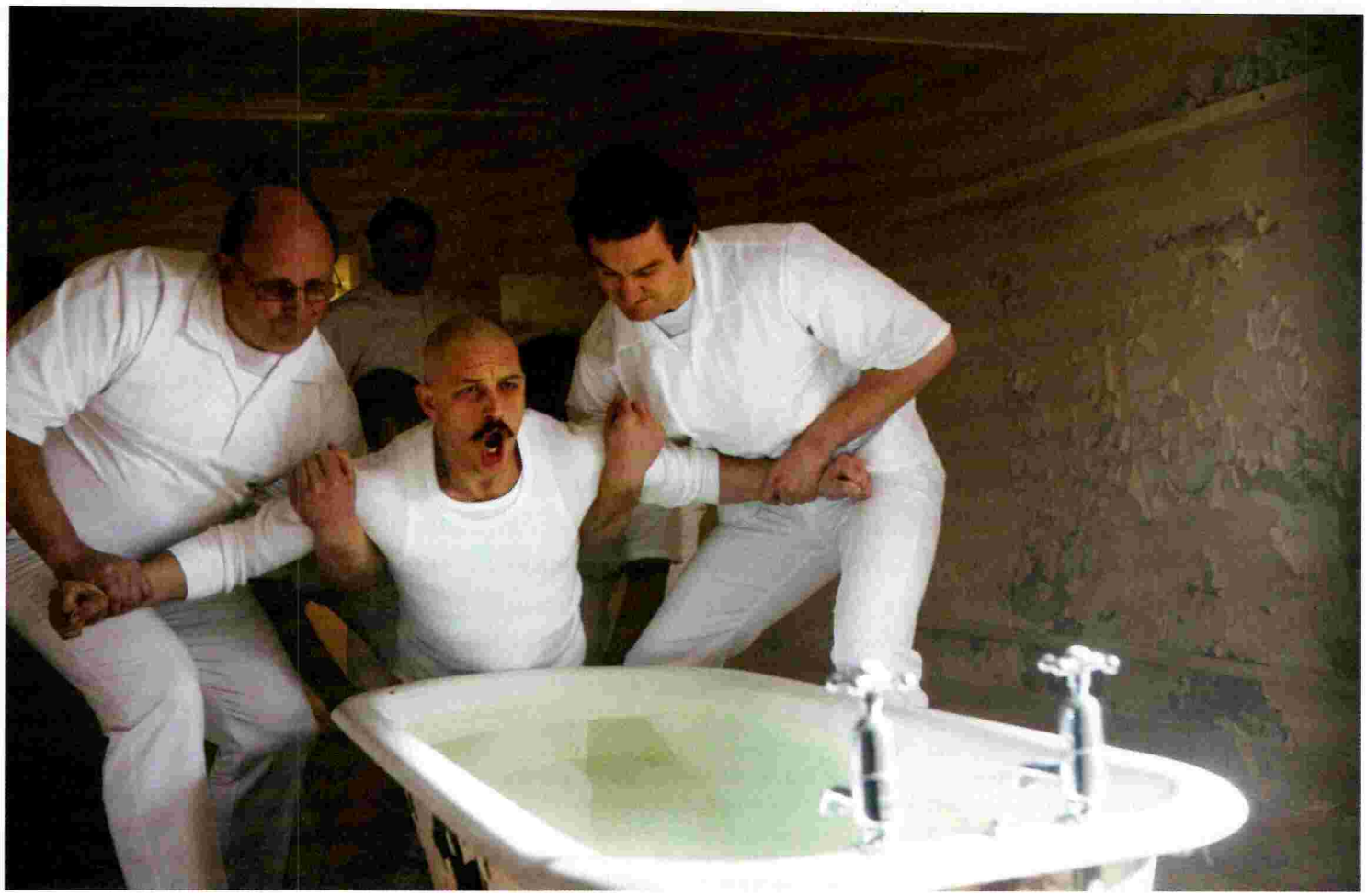
›This is your life‹, Michael Gordon Peterson: Er wird 1952 in Luton als Sohn gutsituierter, konservativer Eltern geboren. Die Kindheit verläuft ohne besondere Vorkommnisse. Auch in seiner Jugend fällt Michael zunächst nicht weiter auf. Er heiratet, hat einen Sohn, verdingt sich als Mann fürs Grobe im Zirkus, beginnt zu boxen. 1974 – Peterson ist 22 Jahre alt – überfällt er eine Post in Little Sutton. Er erbeutet 26 Pfund und 18 Pence und erhält eine Gefängnisstrafe von sieben Jahren wegen bewaffneten Raubüberfalls. Zunächst. Seither war Peterson insgesamt nur noch 121 Tage seines Lebens auf freiem Fuß: Bis heute hat der Mann 35 Jahre in mittlerweile mehr als 120 britischen Gefängnissen verbracht. 31 Strafen verbüßte er in Einzelhaft. Er gilt als »gefährlichster und gewalttätigster Staatsgefangener des Vereinigten Königreichs« (The Guardian). 1987 erwirkte er eine Namensänderung. Er nennt sich seither Charles Bronson und verneint vehement, der gleichnamige Schauspieler hätte dabei Pate gestanden.

Das alles sollte man wissen, bevor man sich »Bronson« ansieht, den sechsten Spielfilm des 39-jährigen Dänen Nicolas Winding Refn. Und dann sollte man es sofort wieder vergessen. Denn es spielt keine Rolle. »Bronson« ist ein Biopic, das sich nicht mit dem Abhaken biografischer Eckdaten aufhält. Es ist nicht der Film zur Schlagzeile – vielmehr ein Anti-Biopic, das zwar die Person Michael Peterson in den Mittelpunkt stellt und ihren Darsteller Tom Hardy zum Zentrum so ziemlich jeder Einstellung macht, dabei aber gar nicht erst versucht, diesem Menschen auf die Schliche zu kommen. Dieser Film will nicht hinter die Maske blicken, denn er interessiert sich für die Maske und nichts anderes: Charles Bronson findet seine Erfüllung als Kunstwesen, als selbst erschaffenes Kunstwerk, auf immer gerahmt von den Gitterstäben seiner Zelle. Er ist eine Erfindung, und deshalb ist er auch eine Projektionsfläche.

Der Großteil der Handlung spielt hinter Gittern, und doch ist »Bronson« kein Gefängnisfilm. Das Wesen des Strafvollzugs ist von ebenso wenig Interesse wie dessen Auswirkungen auf die Psyche des Gefangenen. Die britische Tradition von sozialkritischen Filmen wie »McVicar« (dt. Titel »L.A. Prisoner«) oder »Scum – Abschaum« findet keinen Widerhall in den Gängen der Knäste, durch die Bronson gereicht wird. Es gibt Gewalt, viel Gewalt, es gibt Polizisten und Gangster, es gibt Entführungen, und doch lässt sich in den halluzinatorischen Tableaus nicht der Hauch eines True-Crime-Pictures entdecken. Petersens Leben dient lediglich als Koordinatensystem, als lose Orientierungshilfe, um in der exzessiven Bilderflut Halt zu finden. Chronologie hat keine Relevanz, Zeit wird zu einem unzuverlässigen Begriff in diesem Film, der wie ein Möbiusstreifen da endet, wo er angefangen hat: in der selbst erschaffenen Hölle des Charlie Bronson.

Aufblende: Bronsons Kopf füllt die Leinwand. Sein Schädel ist kahlgeschoren, ein kunstvoll geschwungener, gewachster Schnurrbart lässt ihn aussehen wie einen jener Bösewichte, die in den Filmen der Stummfilmzeit Jagd auf Charlie Chaplin, Harold Lloyd und Buster Keaton machten – eine Karikatur aus einem Slapstickfilm. Für die nächsten neunzig Minuten ist der Zuschauer Charlie Chaplin. Bronson wird sein Spiel mit uns spielen, und er wird uns verfolgen, bis weit über den Abspann hinaus. Sein Blick fixiert die Kamera. »Mein Name ist Charles Bronson, und ich hatte immer nur ein Ziel: Ich wollte berühmt werden«, spricht er zum Publikum und variiert damit den berühmten ersten Satz aus Scorseses »GoodFellas«: »I always wanted to be a gangster.« Weil es ihm an gesanglichem und schauspielerischem Talent mangele, bleibe ihm nicht viel übrig, um dieses Ziel zu erreichen, erzählt Bronson. Harter Schnitt auf ein apokalyptisches Szenario: Bronson nackt, mit Dreck und Farbe beschmiert, in einem rot ausgeleuchteten Käfig. Mit Liegestützen und Boxhieben bereitet er sich auf das Unausweichliche vor. Das Geigencrescendo aus »The Electrician« von den Walker Brothers schwillt an. Eine Gruppe von Polizisten drängt schwer gerüstet in den Käfig, sie lassen ihre Knüppel niedersausen, während sich die Spannung des Songs in seinem zeitlupenartigen Rockpart entlädt. Bronson liebt jede Sekunde. Aus dem Off ertönt sein Lachen. In knalligen roten Lettern schiebt sich der Titel »Bronson« ins Bild, als wäre er in den abartigen Untiefen eines Films von Gaspar Noé geschmiedet worden.

»Bronson« ist in drei Akte unterteilt. Zu Beginn breitet Petersen selbst seine Lebensgeschichte vor unsichtbarem Auditorium aus. Es ist die Geschichte eines Mannes, der den



Ähnlich wie Kenneth Anger zwingt auch Regisseur Nicolas Refn dem Zuschauer eine alternative Realität auf

Zugang zur Realität verliert, weil er seine alte Existenz wie eine Hülle hinter sich lässt und stattdessen seinen eigenen Mythos erschafft. Peterson wird Bronson – das ist eine Verwandlung, wie sie sonst Verfilmungen von Thomas-Harris-Romanen vorbehalten ist: das Streben nach einem Leben als Kunstfigur, nach eigenem Design – Buffalo Bill in »Das Schweigen der Lämmer« oder die Zahnfee in dessen Prequel »Red Dragon« waren davon getrieben. Wenn Bronson von den Lebensstationen des Michael Petersen berichtet, ist er ein gutgelaunter Conferencier, ein Witzbold, dessen Witze genauso unlustig sind wie die seines nächsten Verwandten, Rupert Pupkin aus Scorseses »King of Comedy«. Zugleich ist er ein unzuverlässiger Erzähler, weil er eine eigene Agenda verfolgt: Ein Grinsen wischt er sich im Handstreich aus dem Gesicht. Sehen wir Bronson in Tränen, so versichert er uns im nächsten Moment, wir seien ihm auf den Leim gegangen. Schall und Rauch. Smoke and mirrors. Showbiz eben.

Der Film kann nicht wissen, wer Bronson ist, weil Charlie Bronson es selbst lange schon nicht mehr weiß. Entsprechend ist Bronson ein Verlorener, wenn er im zweiten Akt mit dem Leben in der Welt außerhalb der Gitterstäbe konfrontiert wird. King Kong. Ein begafftes Ausstellungsstück. Es gibt keine Berührungspunkte mehr zwischen der von ihm geschaffenen Realität und einer Welt, die nicht mehr die seine ist. Nur wenn er boxt, wenn seine Fäuste die Gegner berühren, findet ein Kontakt statt. Für Bronson bleibt nur die geläuterte Rückkehr ins Gefängnis: Dort kann er sein Meisterwerk vollenden. Dort sehen wir ihn im dritten Akt, so wie er ist – ob nun verrückt oder nicht, soziopathisch oder nicht –, er zeigt sich ohne den Filter der Selbstwahrnehmung. Und es endet, wie es begonnen hat: Polizisten stürmen die Aula des Gefängnisses, wo Bronson einen Wärter zum Teil einer atmenden Magritte-Installation gemacht hat, ein ›little piggy‹ mit Apfel im Maul. Er spielt das Spiel weiter – »Those who do not know the past are condemned to repeat it.«

»Bronson« ist von verschiedenen Seiten Gewaltverherrlichung vorgeworfen worden, dabei besitzt niemand ein glorreicheres Bild von Bronson als er selbst. In einer Szene sagt ein Gefängnisdirektor zu ihm: »Sie sind lächerlich« – und er hat Recht. Charlie Bronson ist ein Gefangener seines Körpers, dieses Gebirges aus Muskeln, welches er täglich mit

2.500 Liegestützen aufbaut. Er ist verdammt dazu, es niemals verlassen zu können, weil er sich einmal dafür entschieden hat. Aber deshalb ist »Bronson« auch kein Film über den freien Willen des Menschen. Es fehlt ihm an politischer oder gesellschaftlicher Konnotation, weshalb die gern und oft gezogenen Vergleiche mit »Clockwork Orange« letztlich ins Leere laufen. Gewiss, Parallelen zu Kubricks Burgess-Verfilmung sind unverkennbar: der distanzierende, selbstironische Off-Kommentar, der präzise Einsatz klassischer Musik, die prägnante Farbpalette, die alles überragende männliche Hauptfigur. Aber während Kubricks Protagonist Alex DeLarge im Gefängnis gebrochen wird und seine animalischen Instinkte nur in Freiheit entfalten kann, findet Charles Bronson Erfüllung im engen Mikrokosmos des Strafvollzugs. Das Gefängnis wird zu seiner Bühne.

Tatsächlich ist Nicolas Winding Refns Film, mit seinen unentwegten Versuchen, alle Konventionen zu unterlaufen, näher dran am Kino eines anderen bedeutenden Zeitgenossen Kubricks: Lindsay Anderson (»If…«, »Der Erfolgreiche«). Oder auch nahe an den Arbeiten Peter Greenaways und John Mayburys, wenngleich »Bronson« wilder ist, anarchischer und antiautoritärer. Sucht man nach einer validen Referenz, so landet man unweigerlich bei den Undergroundfilmen Kenneth Angers, dessen Einfluss auf alle obengenannten Filmemacher nicht zu leugnen ist. Angers Maxime, dem Zuschauer in jedem seiner Filme eine alternative Realität aufzuzwingen, ist auch für Refn von entscheidender Bedeutung. Der Regisseur selbst nennt zwei Filme Angers als wichtigste Vorbilder für »Bronson«: die LSD-Orgie »Inauguration of the Pleasure Dome« von 1954 (u. a. mit Anaïs Nin) und die schwule Biker-Ikonografie von »Scorpio Rising« aus dem Jahr 1964 – zwei für die Filmästhetik der sechziger und siebziger Jahre entscheidende Kurzfilme. »Inauguration of the Pleasure Dome« spiegelt sich in den strengen, auf das Allernötigste reduzierten Bildkompositionen und der eindringlichen Farbgebung von »Bronson« wider; »Scorpio Rising« in der dreigeteilten Struktur, die schließlich in Gewalt versinkt.

»Jeder Schnitt schmerzt«, schrieb der bedeutende britische Filmkritiker Tony Rayns über »Invocation of My Demon Brother«, einen anderen von Angers Filmen, und auch das trifft auf »Bronson« zu: Der Film bildet zwar Gewalt ab, aber seine eigentliche Ur-Gewalt entfaltet er über die Kameraeinstellungen und die Bildmontage. Nicolas Winding Refn inszeniert darin die Gewalt als entscheidenden Impuls für die künstlerische Kreativität. Wenn es am Ende des Films Bronson gelingt, seine Gewalt in Kunst zu kanalisieren, dann gilt die Crux auch für Refn: Er muss seinen selbst initiierten Kreislauf der Gewalt aufrechterhalten, um sich nicht von der Quelle seiner Schaffenskraft abzunabeln.

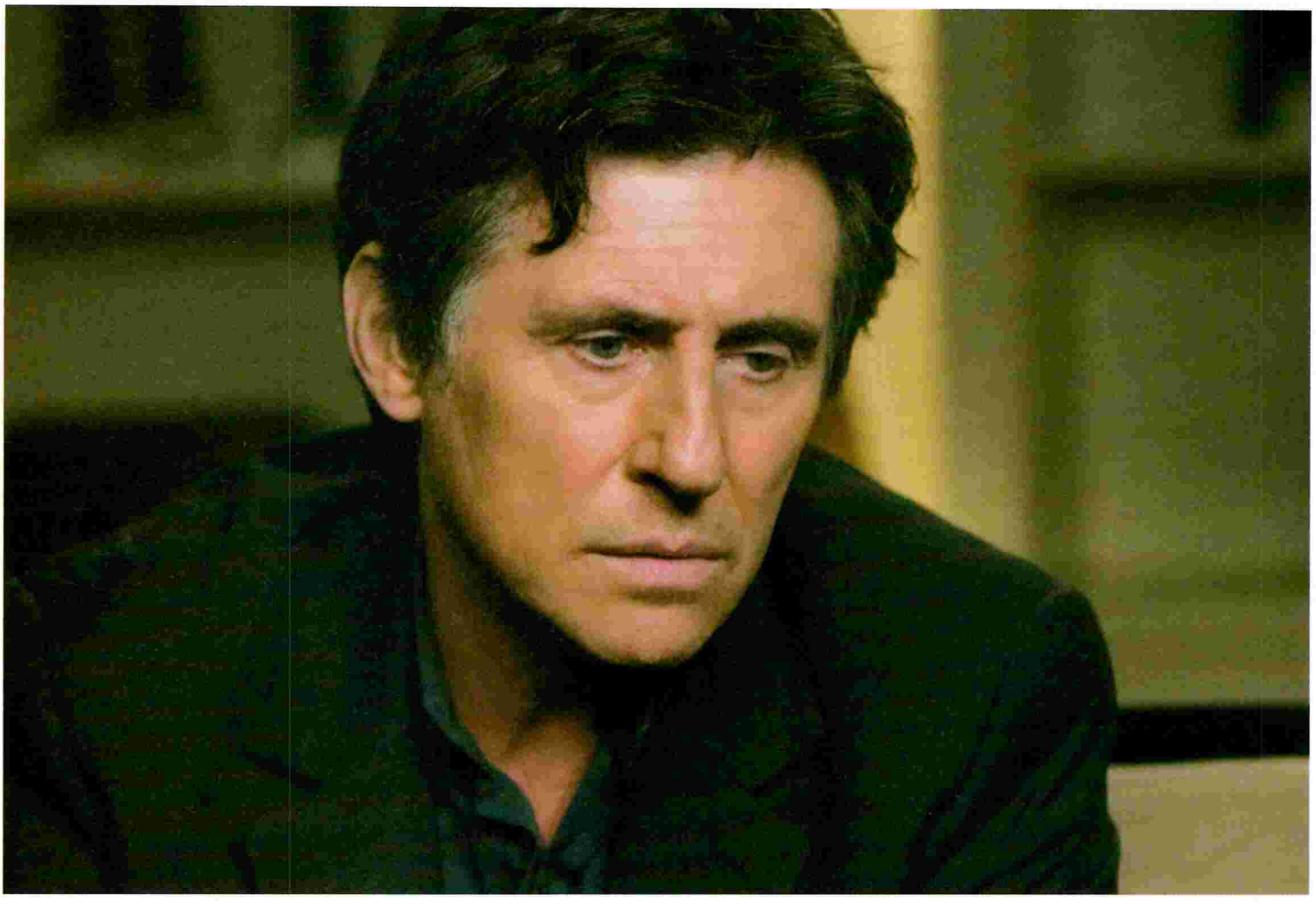
Hier eine Parallele zu ziehen und zwischen Regisseur und Hauptfigur eine Art Seelenverwandtschaft zu behaupten, erscheint nicht abwegig. Schließlich stand Gewalt bereits im Mittelpunkt der pseudo-dokumentarischen »Pusher«-Trilogie, mit welcher sich der 1970 in Kopenhagen geborene und vor allem in New York aufgewachsene Refn einen Namen machte. Auch in der Verfilmung des von Hubert Selby Jr. geschriebenen Rache-Thrillers »Fear X« lotete der Däne hinlänglich die menschlichen Abgründe aus, und seinem nächsten Film, »Valhalla Rising«, eilt bereits der Ruf voraus, ein weitgehend dialogfreies ›kleines bisschen Horrorshow‹ zu sein. In seiner Zeit in New York war Refn bekannt als ›enfant sauvage‹, als junger Wilder, der keinem Exzess abgeneigt war. Mittlerweile gibt sich Refn geläutert. Der Presse teilte er mit, er habe den Drogen abgeschworen und verspüre auch nicht das Bedürfnis, Gewalt zum Schwerpunkt seiner Filme zu machen. Und er tut es trotzdem. Zu seinen Ambitionen hinsichtlich der Biografie von Charles Bronson befragt, erklärte der Filmemacher, sein Interesse gelte Bronsons unbändigem Willen zur Transformation, und er habe bei der Arbeit an »Bronson« seinen kreativen Drive wiederentdeckt.

Somit lässt sich in »Bronson« vor allem ein autobiografisch gefärbtes Geständnis entdecken. Eine Beichte. Und zugleich ein Glaubensbekenntnis, das auch an Bob Fosses Behind-the-Scenes-Musical »All That Jazz« erinnert: In dem Film von 1979 lässt der berühmte Choreograph und »Cabaret«-Regisseur sein Alter ego Roy Scheider auf dem Sterbebett sein Leben in wild delirierenden Bildern Revue passieren. In erschütternder Offenheit bringt er seine Seitensprünge, Selbstsucht und Drogenabstürze als integralen Teil einer getriebenen Persönlichkeit zur Sprache – als Kehrseite dessen, was ihn zu einem hochsensiblen Künstler voller Schaffenskraft gemacht hat. Auch für Bronson sind die inneren Tumulte und Widersprüche die Triebfeder, die große Kunst erst ermöglicht. Bronson als Alter ego von Nicholas Winding Refn – so lernt der Regisseur, die eigene Lust an der Selbstzerstörung als Teil seines künstlerischen Antriebs zu akzeptieren. Ein Befreiungsschlag, mit dem Refn sich als bedeutender Filmemacher der Gegenwart etabliert.

»Bronson« *GB 2009 Regie: Nicolas Winding Refn. Mit Tom Hardy, Matt King, Kelly Adams u. a., 88 Min., (Kinowelt) DVD im Verleih ab 22.12.09 / im Handel ab 18.02.10*

SIE DENKEN IMMER NUR AN DAS EINE?

Die Psychotherapie-Serie »In Treatment«



TEXT: CHRISTOPH DREHER UND CHRISTINE LANG **BILD:** © 2009 LACEY TERRELL / HBO

Die verblüffende HBO-Serie »In Treatment« spielt fast ausschließlich in der Praxis eines Psychotherapeuten und konzentriert sich dabei auf das, was gutes Fernsehen schon immer ausmachte: Sitzen und Reden.

Auf den ersten Blick erscheint »In Treatment« als das genaue Gegenteil seiner Vorläufer, jener bahnbrechenden HBO-Programme wie »The Sopranos«, »The Wire«, »OZ« oder »Deadwood«. Prägte diese Serien eine komplexe Personen- und Narrationsstruktur, so herrscht bei »In Treatment« reinster Minimalismus. Eine Standardfolge sieht so aus: zwei Personen in einem Raum. Redend. 25 Minuten. Fertig. »In Treatment« ist eine US-amerikanische Coverversion der israelischen Serie »Be Tipul«, die von Hagai Levi entwickelt wurde. Bei einem Symposium an der Universität von Kalifornien in Los Angeles, das beiden Serien gewidmet war, stellte einer der vier amerikanischen Produzenten (zu ihnen gehört auch Mark Wahlberg) die Frage, warum eigentlich vorher noch niemand auf die Idee gekommen sei, so eine TV-Serie zu machen. Die Frage ist insofern berechtigt, als »Be Tipul« beziehungsweise »In Treatment« das zeigen, was Fernsehen im Kern immer schon ausmachte, und wo es auch heute noch ganz bei sich ist: Leute sitzen und reden. Amerikanische Talkshows, früher mit Dick Cavett und Jimmy Carson, heute mit Jay Leno oder David Letterman; Zwiegespräche wie das zwischen dem ehemaligen Spiegel-Chefredakteur Günther Gaus und Hannah Arendt 1964 in seiner Sendereihe »Zur Person«; der Schlagabtausch zwischen Rudi Dutschke, Daniel Cohn-Bendit, Springers Feder Matthias Walden und dem konservativen Historiker

Golo Mann 1968 im Österreichischen Fernsehen – alles Sternstunden eines im Wesentlichen auf Reden basierenden Fernsehprogramms. Erst kürzlich kam die Dramatisierung eines berühmten Rededuells zwischen dem US-Präsidenten Richard Nixon und dem TV-Entertainer David Frost ins Kino. »In Treatment« kann also darauf vertrauen, dass es grundsätzlich chancenreich ist, eine Serie fast ausschließlich auf Gesprächen basieren zu lassen. Genau das hat man getan, in aller Konsequenz. Nur dass es in diesem Fall eben Therapiegespräche sind, denen man zusieht.

Bis auf wenige Ausnahmen ist Handlungsort der Serie entweder die Praxis des Therapeuten Dr. Paul Weston, oder aber die seiner Therapeutin Gina. An jedem Tag von Montag bis Donnerstag hat Weston einen Patienten, wobei auf eine interessante Mischung geachtet wurde. Die Montags-Patientin – somit auch die erste der Serie – ist Laura. Sie wird von einer Sex-Fixierung geplagt und macht, wie man schnell erfährt, dem Therapeuten Avancen. Sie rührt damit am wichtigsten Tabu in der Beziehung zwischen Therapeut und Patient, weshalb Paul ihr sagen muss: »I'm not an option!« Nicht nur ist man so thematisch sofort in medias res, man wird auch bald erfahren, dass der Therapeut den massiven Verlockungen nicht so einfach widerstehen kann – dass also auch er ›nur ein Mensch ist‹, schlimmer: ›nur ein Mann‹. Zudem einer, der privat alles andere als problemfrei ist, kriselt doch seine Ehe, und auch mit den Kindern ist nicht alles im Lot. Der Grundkonflikt von Paul zwischen romantischer Sehnsucht und professionellem Wissen um emotionale ›Übertragung‹ und ›Gegenübertragung‹ durchzieht dramaturgisch die gesamte erste Staffel.

Auch die anderen Patienten ›haben es in sich‹: Der selbstbewusste Bomberpilot Alex kommt zwar zu ihm (am Dienstag), weil er bei einem Einsatz im Irak versehentlich eine Moschee bombardiert und damit 16 Kinder auf dem Gewissen hat. Aber der Beau ist es gewohnt, alles unter Kontrolle zu haben, und er ist nicht bereit, sich einfach so einem Therapeuten »unterzuordnen«, den er »schließlich bezahlt«. So bringt ihn Pauls Therapeutenwitz »Der Patient hat niemals Recht!« auch kurz aus der Fassung. Am Mittwoch kommt Sophie, eine 16-jährige Schülerin, die einen Autounfall hatte, den sie, wie man im Laufe der Serie erfährt, provoziert hatte. Es war nicht das erste Mal, dass sie etwas unternahm, was sich als Selbstmordversuch bezeichnen ließe… Am Donnerstag findet die Paartherapie statt: Jake und Amy wollen wissen, ob sie ein Kind bekommen oder es lieber abtreiben lassen sollen. Am Freitag schließlich geht Paul selbst zur Therapie, zu Gina, die zuletzt vor zehn Jahren seine Supervisorin war. Alex' Vater: »Der dritte Weltkrieg wird kommen, all diese Leute, die diese Psychotherapien gemacht haben, hunderttausende Dollar dafür ausgegeben haben – sie sind die Ersten, die den Kopf verlieren werden.«

Was die Religion dem konservativen, kriegstreiberischen Amerika an Antworten bereithält, das bietet die Psychoanalyse dem aufgeklärten, modernen und kritischen Amerika. Als Paul vom Vater seines Patienten Alex nach obigem Zitat vorgeworfen wird, dass die Gespräche mit einem Fremden nicht heilsamer sein könnten als die mit der eigenen Familie und dass die Psychotherapie seinen Sohn vielleicht sogar umgebracht habe, gerät Paul ins Zweifeln: Was nützt es, sich über sich selbst bewusst zu sein? Wäre ein völlig austherapierter Mensch nicht zwangsläufig ein paralysierter, handlungsunfähiger Krüppel? In seiner eigenen Sitzung bei Gina resümiert Paul niedergeschlagen: »Weißt du, wen ich beneide? Die Autoren. Sie entwerfen die Figuren, mit denen sie Zeit verbringen möchten. Und dann entscheiden sie, ob sie sie leben lassen oder ob sie sterben, ob sie glücklich oder unglücklich sind.« Hier wird die Spanne deutlich, in der sich »In Treatment« virtuos bewegt: ein realistisch inszeniertes Lehrstück über die moderne Psychoanalyse, bei dem durchscheinende Bezüge zur realen Welt die immersive Wirkung nicht stören – das ist etwas, was US-Autoren besonders gut können.

»IN TREATMENT« SPIEGELT DIE PSYCHOTHERAPIE UND DAS FERNSEHEN

Traditionell stehen die etwa zeitgleich entstandenen Disziplinen Film und Psychologie in vielfältiger Wechselbeziehung zueinander. Das reicht vom Transponieren der Traumdeutung in surrealistische Kinoavantgarde (von Buñuel bis Lynch) über die Umsetzung psychologischer Erkenntnisse bei Hitchcock bis zur Thematisierung des Analytiker-Patienten-Verhältnisses in den Komödien Woody Allens, der bereits in seinem ersten Kinoauftritt von 1965, »What's New Pussycat?«, auf der Couch lag. Auch zu Zeiten des Stummfilms wurde das Ur-Setting von Couch und Fauteuil schon zum Filmthema: in Louis J. Gasniers Komödie »The Boomerang« (1925) und dann, ernsthafter, in G.-W. Pabsts »Geheimnisse einer Seele« (1926). Zuletzt wurde das psychoanalytische Therapiegespräch für ein weltweites Laienpublikum durch die »Sopranos« populär, deren Originalität zu einem nicht geringen Teil auf der Idee beruhte, den Mafiaboss Tony Soprano zur Therapie zu schicken – zu allem Überfluss auch noch zu einer Therapeutin! In »In Treatment« werden Psychotherapie und Darstellung in idealer Weise miteinander verschränkt, die Dramaturgie deckt sich mit dem Sujet der Serie: Auf Basis eines in der Vergangenheit liegenden Ereignisses wird das Geschehen retrospektiv aufgedeckt. »In Treatment« stellt sich so als ein analytisches Drama dar, in Tradition des pièce bien faite des 19. Jahrhunderts, also des gut aufgebauten, fünfaktigen Theaterstücks, dem die Dramen Henrik Ibsens folgen wie heute hauptsächlich der Kriminalfilm. Dabei liegt auch auf performativer Ebene eine interessante Verschränkung vor, quasi eine Spiegelung der Psychotherapie selbst: Die Therapie versucht das hinter der Fassade Liegende zu ergründen, Schauspiel versucht das verborgene Innerliche auf der Oberfläche sichtbar zu machen. Der Zuschauer von »In Treatment« wird quasi zum Therapeuten und zum Detektiv, der in den Gesichtern Geheimnisse und zukünftiges Geschehen abzulesen versucht.

Die Besetzung, in dieser Hinsicht von besonderer Bedeutung, ist in idealer Weise gelungen: Sowohl Gabriel Byrne als professionell beherrschter Therapeut als auch Glynn Turman (Alex' Vater) und Mia Wasikowska (Sophie) zeigen Meisterleistungen des nuanciert psychologischen Schauspiels, ohne in Manierismen des Method-Acting zu verfallen. Deswegen kann es sich »In Treatment« auch leisten, auf spektakuläre filmische Mittel zu verzichten. Die Gespräche sind meist streng nach dem traditionellen Schuss-Gegenschuss-Verfahren gefilmt und montiert, es überwiegen nahe und halbnahe Einstellungen. Nicht zuletzt ist es verblüffend, wie hier in einer Phase umfassender Re-Medialisierung, also der Verschiebung der Schwerpunkte in der Medienwelt vom Kino und dem traditionellen Fernsehen hin zu Kabel-TV, DVD und Internet, und zugleich der revolutionäreren Innovation der Erzähltechniken und Autorenschaft im Bereich des ›Quality-TV‹, die Rückbesinnung auf bestimmte Traditionen und die Reduktion der Mittel einen bedeutenden Beitrag zu ebendieser Revolution zu leisten imstande sind – und damit auch, lustigerweise, zur Rettung des Abendlands im Sinne des Kulturpessimismus.

»In Treatment« *(Season One), USA 2008, Regie u. a. Rodriguez Garcia, geschrieben von Rodriguez Garcia, Amy Lipman u. a., mit Gabriel Byrne, Dianne Wiest, Michelle Forbes u. v. a., 1.290 Min., 9 DVDs (HBO), UK-Import*

»In Treatment« *(Season Two), USA 2008, div. Regisseure, mit Gabriel Byrne, Hope Davis, Mike Doyle, Glynn Turman u. v. a., ca. 850 Min., 7 DVDs (HBO), US-Import*

WEIL DIE MAFIA UNBESIEGBAR IST

»Uomini d'onore – Men of Honour«

INTERVIEW: MAX DAX **BILD:** FRANCESCO SBANO, CORAZON-INTERNATIONAL

Der aus Kalabrien, Süditalien, stammende Regisseur und Journalist Francesco Sbano befasst sich seit 1999 mit dem Phänomen der Kultur der Mafia – ihren Liedern, Tänzen und Gesetzen. In seinem jetzt auf DVD erschienenen Dokumentarfilm »Uomini d'onore – Men of Honour« plädiert er für einen Gezeitenbruch im Umgang mit der Verbrecherorganisation.

Warum ein weiterer Film über die Mafia?

Es gibt zu viele offene Fragen, die bislang keiner beantwortet hat. Ich frage: Gibt es historische Fakten, die wir noch nicht zusammengedacht haben? Mich irritiert immer wieder die Unwissenheit, mit der wir der Mafia begegnen, selbst die Unwissenheit von Roberto Saviano, dem Autoren von »Gomorrha«. Das liegt natürlich daran, dass die Mafiosi in keinem dieser Filme selbst zu Wort kommen. Wir sehen stets Polizisten und Angehörige von Opfern, aber nie erklärt ein hochrangiges Mafia-Mitglied Zusammenhänge.

Ihre These lautet: Die Mafia und der Staat Italien haben sich zum gleichen Zeitpunkt formiert. Es sei naiv anzunehmen, dass man eine derart parallel zum Staat gewachsene Organisation wirksam ›bekämpfen‹ könne.

Die Wurzeln der Mafia liegen im Mittelalter, als Süditalien von den Normannen besetzt war. Die Gesetze der Blutsbrüderschaft und der Blutrache wurden in dieser Zeit eingeführt und von den sogenannten Massari, der späteren Mafia, repräsentiert, sie waren die Schnittstelle zwischen Großgrundbesitzern und Bauern. Ihr Handeln war nicht immer legal. Zur Zeit der Einigung Italiens um 1860 schlugen sich die Massari wie Söldner an die Seite des Generals Garibaldi – gegen das Versprechen von Straffreihei. Wenn man so will, schuldete der Staat Italien der Mafia also von seinem ersten Tag einen Gefallen.

Sie meinen: Indirekt war die Mafia von Anfang an Partner des Staates?

Genau. Wenn eine Organisation auf eine solche Geschichte zurückblickt, dann kann man ihr nicht wirksam mit Polizei, Richtern und Gefängnissen begegnen, man kann sie nicht bekriegen. Man muss sie möglicherweise als Partner begreifen, um sie davon zu überzeugen, dass ihr brutales und kriminelles Handeln falsch ist, und mit ihr gemeinsam zu einer Überwindung der alten Strukturen zu gelangen. Die kalabresische 'Ndranghetà ist als Konfliktpartei so alt, etabliert und eingesessen, dass sie in Süditalien eine sehr mächtige gesellschaftliche Schicht darstellt. Es gibt eine Kultur der Mafia, es gibt eigene Gesetze, Rituale, Tänze, Lieder.

Das Irritierende an Ihrem Film ist, dass Sie Bosse und Mörder zu Wort kommen lassen – und zwar weitgehend unkommentiert. Sie beziehen keine Gegenposition.

Es ist attraktiv, Dokumente aus erster Hand zu erlangen, und dazu zählen Filmaufnahmen von Bossen, selbst wenn man Drehort, Stimme und Gesicht unkenntlich macht. In meinem Film kommt ein Boss zu Wort, der Taktiken und Methoden der 'Ndranghetà offenlegt. Er selbst empfindet das gar nicht als Enthüllung. Er spricht von einfachen Abläufen, wenn er beschreibt, wie offen etwa mit den Banken zusammengearbeitet wird.

Warum erzählt Ihnen ein Boss solche Geheimnisse?

Weil er sich seiner sicher ist. Weil er sich als Macht begreift, als unangreifbar. Das sagt alles. Er weiß, dass seine Aussagen in meinem Film seine Geschäfte nicht gefährden werden. Er weiß, dass er von Politikern, Freimaurern und Lenkern aus der Wirtschaft gedeckt wird.

Aber lassen Sie sich dann nicht als Sprachrohr vereinnahmen?

Nur weil ich nicht kommentiere, was jeder sehen kann? Die Aussagen des Bosses sind ernüchternd. Wer meinen Film sieht, baut keine Sympathie zu diesem Mann auf. Mir geht es um etwas anderes: Man kann nur über Lösungen nachdenken, wenn man es sich erlaubt, neben der bekannten moralischen Position der Mafiagegner eben auch die Position der anderen Seite offenzulegen – so unbequem diese sein mag. Nur so kann ein Dialog eröffnet werden. Auf einer menschlichen Ebene gesprochen, habe ich bei meinen Recherchen hautnah mitbekommen, dass die Mafiosi oft gar kein Leben im Untergrund führen wollen. Auch deshalb schicken beispielsweise Mafiosi ihre Kinder an die Universitäten, damit sie Anwälte oder zu Finanzexperten ausgebildet werden.

Was wäre der Nutzen für die Gesellschaft, wenn es zu einem solchen Dialog käme?

Alle ranghohen Mafiosi, mit denen ich gesprochen habe, haben mit versichert, dass eine Legalisierung der Mafia und ein Ende der Schwarzgeldwirtschaft zu einem Wirtschaftswunder in Kalabrien führen würden. Natürlich müsste die Mafia im Gegenzug mit ihren alten barbarischen Methoden brechen.

Würde eine Legalisierung, wie die Bosse sie vorschlagen, nicht auf eine Straffreiheit für Mörder hinauslaufen?

Ich fordere nicht eine Legalisierung der Mafia, ich denke nur, dass es ein Lösungsansatz sein könnte, das illegal erwirtschaftete Geld in den regulären Finanzkreislauf rückzuführen – unter der Bedingung, der Mafia abzuschwören und es regional dort zu reinvestieren, wo es aus den Märkten herausgezogen wurde. Allerdings hat es in Rom Tradition, den Süden Italiens als Kolonie zu betrachten. Am Ende ist es ein Machtspiel, in dem gegenläufige Interessen hinter den Kulissen um sehr viel Geld streiten. Von welchem Geld, denken Sie, sind die Autobahnen und die Häfen Süditaliens gebaut worden? Nicht allein von Staatsgeld, so viel steht fest. Naiv ist daher derjenige, der überrascht tut, wenn er feststellt, dass Bauunternehmen der Mafia die Aufträge ausgeführt haben und dass Firmen der Mafia die Häfen managen.

»Uomini d'onore – Men of Honour« *D/I 2008, Regie: Francesco Sbano, 70 Min., DVD (Mazza Music and Films / Corazon-International / RTD) 04.12.09*

BILDSCHIRMLEUCHTEN

Wichtige Neuerscheinungen auf DVD

TEXT: RALF KRÄMER

»Public Enemies«

Diese affigen Frisuren! Diese grauenvolle Musik! Angesichts der 1978 von drei amerikanischen TV-Comedians erfundenen britischen Band Spinal Tap entdeckt man an sich Reflexe, die eher den eigenen Großeltern zuzutrauen wären. Der Ironie sei Dank: **THIS IS SPINAL TAP**, dem legendären semidokumentarischen Film über eine semireale Heavy-Rock-Katastrophe, gelang 1984 erfolgreich die Inszenierung eines Pop-Phänomens und dessen gleichzeitige satirische Selbstdemontage. Trotzdem zeugen die vierstündigen Extras der jetzt erscheinenden Triple-DVD-Edition davon, wie Spinal Tap mittlerweile genau das, was sie eigentlich dekonstruieren wollten, für ein retroromantisches Publikum konservieren. Nachhaltiger wirkt da die Geschichte der **DORFPUNKS**. Lars Jessens mit Laien besetzte Verfilmung der Jugenderinnerungen Rocko Schamonis schlägt in der Huldigung gemütlicher Kleinstadtklischees zwar gelegentlich über die Stränge. Wie hier aber mit dem Enthusiasmus der Verzweiflung eine junge Band ihre bloße Existenz zelebriert, gehört zu den erinnernswerten Kinomomenten 2009.

Zwischen Punk und **PINK** klafft ein Graben, der um vieles breiter ist, als ein vertauschter Buchstabe. Im aktuellen Film des gerade 70 gewordenen »Rote Sonne«-Regisseurs Rudolf Thome spielt Hannah Herzsprung die Popliteratin Pink, die so selbstbestimmt lebt, wie es sich die Dorfpunks nicht mal erträumen konnten. Dass ihre Freiheit nur auf der Geschmacksverirrung ihrer riesigen Fangemeinde fußt, die ihre banalen Selbstbetrachtungen mit Lyrik verwechselt, ist für den hintersinnigen Märchenonkel Thome kein Grund, seine Protagonistin zu kritisieren. Es sei denn, man versteht den dritten Mann, den Pink im Laufe des Films ehelicht, als heimtückische Bestrafung: Er singt Deutschpop und macht ihr auf seinem Ökohof ein Kind.

Wie eine schillernde Glorifizierung beginnt auch **9TO5 – DAYS IN PORN**, eine sich über mehrere Monate erstreckende Berufsbildbeschreibung in Sachen Mainstream-Porno. Nach und nach aber macht sich Regisseur Jens Hoffmann auf die Suche nach Burnout-Spuren in den Gesichtern der weiblichen Interviewpartner. Und wird fündig. Männer interessieren ihn nur am Rande und erscheinen dann entweder als selbstverliebte Geschäftsmänner oder willenlose Hengste. Obwohl Hoffmann mit keinem Wort eine Wertung vornimmt, mag sich die immer häufiger postulierte Ansicht, das Pornogeschäft sei ein hartes Business unter vielen, hier nicht einstellen.

Aus einem anderen extremen Männer- und Berufsbild entwickelte Kathryn Bigelow ihren so virtuosen wie manipulativen Actiontrip **TÖDLICHES KOMMANDO – THE HURT LOCKER**. Die Regisseurin erzählt vom besetzten Irak aus der Perspektive eines US-amerikanischen Bombenentschärfungskommandos. Der zum Durchmesser eines Zielfernrohrs verengte Blick auf die bedrohliche Fremde geht Hand in Hand mit der sich dokumentarisch gebenden Nähe zu den Sprengstoffexperten. Bigelow hinterfragt den militärischen Einsatz nicht, sondern exerziert ihn so ausgiebig, dass einer der Helden in Schutzweste den Eindruck macht, als führe er ein richtiges Leben im Falschen und das Falsche wäre seine kleine Familie, das Richtige sein Job an der Front.

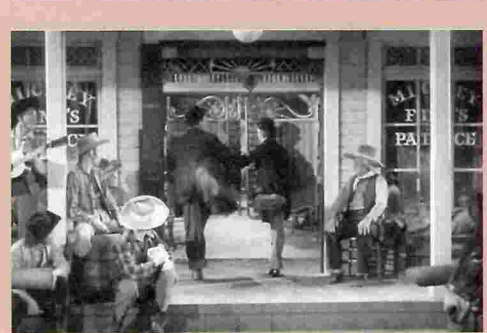
Außerdem neu: Die beiden groß gedachten Filmbiografien berühmter Gangster, die auf fast identische Namen hören, aber gerade durch die filmischen Waffen faszinieren, mit denen ihre Regisseure auf Authentizität abzielen. Jean-François Richet bebilderte seinen zweiteiligen **PUBLIC ENEMY NO. 1** über das Leben des Jacques Mesrine in der Filmästhetik seiner Zeit: Körnung, Farbe, Zooms und exzentrische Kadrierungen imitieren den Stil der siebziger Jahre bis ins Detail. Michael Mann hingegen setzte für seinen **PUBLIC ENEMIES** so radikal wie nie zuvor auf HD-Video. Vor der Kamera: Johnny Depp als John Dillinger, der zu Beginn der dreißiger Jahre die größte berufliche Herausforderung des FBI-Direktors und späteren Kommunistenjägers J. Edgar Hoover war. In unruhiger Home-Video-Optik zeigt Mann eine kaum von dramaturgischem Willen gebändigte Horde bekannter Schauspieler durch ein Freilichtmuseum irren. Gerade dadurch entsteht jedoch ein Schlüsselmoment des kinematografischen Jahrzehnts. Kurz vor seiner Erschießung sieht John Dillinger im Kino einen – damals – aktuellen Film, »Manhattan Melodrama«. Darin macht Clark Gable, der ›Johnny Depp von 1934‹, einen viel gegenwärtigeren Eindruck, als es dem um Authentizität bemühten Michael Mann gelingen mag. Und dieser Kurzschluss aus sich überlagernden Sehgewohnheiten ermöglicht für Sekunden das tatsächliche Gefühl einer Zeitreise.

»This Is Spinal Tap – 25th Anniversary Edition« *USA 1984 (Kinowelt)*
»Dorfpunks« *D 2009 (Piffl)*
»Pink« *D 2008 (Eurovideo)*
»9to5 – Days in Porn« *USA 2008 (Zorro)*
»Tödliches Kommando« *USA 2008 (Concorde)*
»Public Enemy No. 1« *F 2008 (Universum)*
»Public Enemies« *USA 2009 (Universal)*

GRAZIE EINES KINO-NILPFERDS

Bilder, die die Welt bewegten: James W. Hornes »Zwei ritten nach Texas« (1937)

TEXT: KLAUS THEWELEIT



In der Rubrik »Bilder, die die Welt bewegten« stellen wir jede Ausgabe eine Filmszene vor – und den dazugehörigen Film. Vom Detail zum Allgemeinen, vom Augenblick zum Werk, dazu die Bilder als Sequenz. Diese Folge: »Zwei ritten nach Texas« aus dem Jahr 1937 – als Teil einer DVD-Box mit diversen Filmen und Kurzfilmen von Stan Laurel und Oliver Hardy.

Die staubige Sandstraße vor dem Saloon von Brushwood Gulch ist belebt. Im Hintergrund ziehen Pferde, Kutschen und Menschengewimmel durchs Bild. Es ist ein Schwarzweißfilm, der da im Hintergrund abläuft, man kann sogar die Kante der Leinwand erkennen. Auf der Veranda des Saloons: eine sechsköpfige Cowboyband, die eine rhythmische Bluegrass-Nummer mit mehrstimmigem Harmoniegesang und Country-Jodeleinlage zum Besten gibt. Stan und Ollie, sonst motorisch eher aus derbem Holz geschnitzt, geraten in tänzerische Schwingungen – angemacht vom Dritten im Bunde, ihrem mitgeführten Maultier, das zur Musik mit den Hufen scharrt. Erst versuchen die beiden Tramps leichte Beinschwünge links und rechts, es folgt der Austausch glücklicher Blicke, schließlich lassen sie sich mitreißen und legen ein Glanzstück mann-männlicher Beschwingtheit auf den Sandboden vor dem Saloon. Coming to dance: Die Montage geht hin und her zwischen den Gesichtern der Musiker und dem tanzenden Männerduo. Stan und Ollie fassen sich bei den Händen, deuten einen Tango an, der Gitarrist strahlt sein strahlendstes Lächeln. Dann ist das Lied zu Ende, was bedeutet, dass die beiden vom Tanz ablassen und endlich das tun können, wofür sie eigentlich gekommen sind: die Schwingtür zum Saloon durchschreiten.

Differenz der Kontinente, politisch-ästhetisch. US-amerikanische Kinogänger lernten keine drei Jahre später, 1940, Disneys tanzende »Fantasia«-Nilpferde kennen, und sie mögen sich damals gefragt haben, ob deren Leichtfüßigkeit womöglich mitbefeuert war von der Grazie des menschlichen Kino-Nilpferds Oliver Hardy und der eben beschriebenen Tanzszene aus James W. Hornes Westernmusical »Zwei ritten nach Texas« (»Way Out West«) von 1937. Wir (Deutsche) mussten gut zwanzig Jahre warten, bis uns Disneys tanzende Krokodile, Straußen und Nilpferdballerinen in Schwindel versetzen konnten und uns davon überzeugen, dass mitteleuropäische Kinoleinwände tatsächlich befreit waren von der Signatur der Klumpfuß-Tänzer aus dem Reichswehrministerium und dem Hotel Adlon: unauslöschliche Verdienste der amerikanischen Kinokomik zwischen Stan & Ollie, Chaplin, Keaton, W.C. Fields, Harold Lloyd und allen anderen, welche die randvoll mit ›Unmündigen‹ gefüllten Kinosäle der deutschen Fünfziger in synchrones Jauchzen versetzten; von Donald Duck oder Woody Woodpecker ganz zu schweigen.

Die Tanzszene vor dem Saloon ist die einzige Szene des Films, in welcher der sonst so grantige Ollie den schmächtigen Stan nicht zu dominieren sucht, in der die beiden ein ›glückliches‹ Paar sind. Das Lied wird ausgespielt, knapp drei Minuten; na klar, das ist ein Music Clip. Ihn als ›erstes‹ Musikvideo der Filmgeschichte zu verbuchen, wäre allerdings kühn. Es gibt frühere, etwa die Abenteuer der Comicfigur Betty Boop zu der Musik der Cab Calloway Bigband, »Minnie the Moocher« zum Beispiel, 1932, ein kompletter Clip. In frühen Musicals dürfte sich Gleiches finden. Der Music Clip ›beginnt‹ in Amerika schlicht und ergreifend mit der Einführung des Tonfilms. Aber kaum eine Szene wird man finden, in der zwei abgerissene Tramps in der Rolle von Westernhelden mit falschen englischen Hüten die Riege der tanzenden Saloon-Girls, mit denen auch »Zwei ritten nach Texas« beginnt, lässig aus der Welt wirbeln. Sogar die Saloon-Sängerin Lola, immerhin eine veritable Mae-West-Parodie, fällt ab gegen Stan und Ollies tänzerische Grazie: schwerelos elegant.

Der Tanz endet, der Film ist 15 Minuten jung. Stan und Ollie betreten nun den Saloon. Die Rahmenhandlung, eine Aschenputtel-Comedy, ist nicht weiter von Belang. Der Film hat vielmehr vor, die Überlegenheit männlichen Charmes über den weiblichen (und damit auch die Überlegenheit männlicher Dummheit über die weibliche) – das heimliche oder auch offene Grundthema aller Western – komödiantisch zu bearbeiten. Verdeutlicht wird der Gender-Komplex durch eine parodistische Geste von Stan gleich zu Anfang. Stan versucht auf der Landstraße mit erhobenem Daumen Kutschen anzuhalten – vergeblich. Es gelingt ihm schließlich, eine schon enteilte Postkutsche durch das kecke Entblößen seines Beins zu stoppen: Der Fahrer, als hätte er einen Rückspiegel für spezielle Vorfälle dieser Art, tritt in die Bremse (Großaufnahme), und die Kutsche steht.

Etliche Lacher später: Stan Laurel durchbricht das eherne Gesetz der Komikerbranche, nach welchem der Clown, über den gelacht werden soll, selbst nicht lachen darf, mit einem Gelächter, das in den Zuschauern einen Lachstarrkrampf auslöst. Er lacht und lacht, weil er gekitzelt wird; gekitzelt von der bösen Lola, die ihm das Dokument, das er in seinem Hemd verborgen hat, entwinden möchte und dies nicht schafft, bis sie ihn in einem pervertierten Nicht-Geschlechtsakt auf ihrem Bett festnagelt und so lange kitzelt, bis er das Gewünschte freiwillig herausrückt. Stan indes kann nicht mehr aufhören zu lachen, er wird ganz irre davon. Er lacht und lacht und es ist eine Qual. Doch wir lachen ebenfalls, bis das Zwerchfell platzt – und erkennen unter Tränen, dass auch eherne Comedy-Gesetze nicht ewig Bestand haben.

Die zweite Gesangsnummer im Film ist dann kein Musik-Clip. Stan und Ollie stehen an der Bar, und aus dem Off ertönt Gesang: »In the Blue Ridge Mountains of Virginia…« Ein Liebeslied, ein berühmter Song. Sein Titel lautet: »On the Trail of the Lonesome Pine«. Ollie steigt ein und singt eine Strophe: »Oh, June – like the mountains are blue« – großartig! Stan übernimmt die dritte Strophe. Wir erwarten sein Fistelstimmchen, es kommt aber stattdessen ein voller Bass, etwa drei Oktaven tiefer. Ollie schaut konsterniert: Wo hat Stan mit einem Mal diese Stimme her? Und erbittet per Wink einen Holzhammer vom Barkeeper. Der Holzhammer geht nieder auf Stans Haupt, es macht ›Plop‹, Stan stockt kurz und singt weiter, umgeschaltet, nun umgekehrt vier Oktaven höher, bevor er umfällt. Das bedeutet: Stan kann den Bass, und er kann den Sopran; nur ›normal männlich‹ kann er nicht. »On the Trail of the Lonesome Pine« war übrigens der Lieblingssong von Gertrude Stein. Sie konnte den Tenor und den Kontrabass; nur ›normal weiblich‹ konnte sie nicht. Genderwitze unter einsamen Pinien, virginisch.

»Zwei ritten nach Texas« *USA 1937, Regie: James W. Horne. Mit Stan Laurel, Oliver Hardy, Sharon Lynn, James Finlayson, Rosina Lawrence u.a., 65 Min., DVD (Kinowelt), bereits erschienen als Teil der 10-DVD-Box »Dick & Doof Collection«, u.a. mit den Filmen »Die Wüstensöhne«, »Als Salontiroler«*

AUF VERLORENER POSITION

Wichtige Musikvideos: Die Goldenen Zitronens »Positionen«

TEXT: ESTHER BUSS

In der Spex-Reihe »Wichtige Musikvideos« stellen wir in jeder Ausgabe einen Clip vor, der Musik auf innovative Weise illustriert. In dieser Folge verbildlichen die Goldenen Zitronen den andauernden Positionierungsstress unserer Zeit – indem Schorsch Kamerun in »Positionen« als verfilzter Jesus durch Münchener Straßen geistert.

»Ohne Ironie« formuliere er seine Worte, beteuert Schorsch Kamerun in seiner kleinen Ansprache auf dem Münchener Marienplatz. Doch es fällt schwer, ihm zu glauben. Schließlich inszeniert der Sänger der Goldenen Zitronen sich hier mit angeklebtem Bart samt Essensresten, Stirnband und Jesusfummel als Penner und Prediger – eine desolate Figur, die irgendwie hängengeblieben ist auf ihrer Mission, und deren »Positionen«, so vehement sie auch proklamiert werden mögen, als Verirrungen und Verwirrungen abgetan werden. Kameruns Mantra von den »neuen Positionen« und ihrem »überraschend frischen Anspruch« stößt in der Münchener Innenstadt jedenfalls auf taube Ohren und mitleidsvolle Blicke.

Kamerun hat den Videoclip zu »Positionen« selbst inszeniert – das Selbstgemachte, Dilettantische ist hier ein bewusstes Stilmittel. Trotz der plakativen Jesus-Maskerade und der anachronistischen Schwarzweiß-Bilder spielt der Clip mit dem Look des Authentischen. »Positionen« kommt dokumentarisch daher, wie im Reality-TV-Format sind wir ›live‹ dabei, wenn Kamerun Flugblätter verteilt und die Passanten von deren »Fähigkeit zur Handlung« zu überzeugen versucht. »Ich liebe euch und ich kann an nichts anderes glauben als an den gemeinsamen Moment mit euch«, verkündet er, doch die beschworene Kollektivität mag sich einfach nicht einstellen. Natürlich ist es völlig absurd, dass Kamerun ausgerechnet vor dem Hotel Vier Jahreszeiten und auf der Maximilianstraße, Münchens renommiertester Luxusmeile, für seine »neuen Positionen« wirbt. Als zotteliger Prediger gerät er zur öffentlichen Belustigung oder auch Belästigung. Seine Mühen sind aber auch deshalb vergeblich, weil er die Rolle des Agitproppers nicht wirklich ausfüllen kann. Zwar macht er beschwörende und predigende Armbewegungen, doch von echtem Kampfgeist ist wenig zu spüren. Ganz offensichtlich glaubt er selbst nicht so recht an seine Mission.

Vielleicht ist die Universalfloskel der »Position« auch nur eine rhetorische Flucht, denn was genau hier für die »allerfeinsten Explosionen« sorgen und überall »Wandlung« wachsen lassen soll, benennt Kamerun nicht. Die Goldenen Zitronen spielen damit selbstironisch auf ein Dilemma an, das nicht nur mit ihrer eigenen (Rezeptions-)Geschichte zusammenhängt. Denn unermüdlich und inflationär werden heutzutage gesellschaftliche, politische, künstlerische und sonstige ›Positionen‹

verhandelt, verschoben oder hinterfragt. Womöglich macht gerade die Unmöglichkeit, in einer immer unübersichtlicheren Welt voller Widersprüche so etwas wie eine formulierbare ›Haltung‹ zu finden, diesen Begriff zum beliebten »Platzhalterwort« (wie Tom Holert es in seinem Text »Vom P-Wort. Der Positionsbegriff im Jargon der Kunstkritik« in Texte zur Kunst #45 nannte). Besonders die Goldenen Zitronen können davon buchstäblich ein Lied singen.

Mit dem Label der ewig linken Punk- und Politband behaftet, befindet sich die Band unweigerlich im andauernden Positionsstress, auch wenn sie sich immer darum bemüht haben, ihre Positionen, seien sie inhaltlich oder musikalisch, neu zu bestimmen oder sich diesen Anrufungen ganz zu entziehen. Und mit ihrem neuen Album »Die Entstehung der Nacht« haben sie den simplen Antworten und Schlachtrufen erneut Absage erteilt; Wut, Ohnmacht und Zweifel sind bei ihnen Teil einer Kritik, die um ihre Fallen weiß. Mit gesellschaftlicher Apathie setzt sich Kamerun aktuell auch als Theaterregisseur auseinander. An den Münchner Kammerspielen hat er ein Lehrstück über die Unmöglichkeit der Revolution inszeniert. In »Konzert zur Revolution« steht er als Lenin verkleidet auf der Bühne und hält, ähnlich wie im »Positionen«-Video, vor Passanten (die hier Schauspieler sind) eine öffentliche Rede vor der Kulisse des Münchner Rathausmarktes. Auch in dem Stück halten die Passanten nicht inne, zeigt keiner Interesse am Aufruf zur Revolution. Kameruns Bühnenfigur verblasst beim Versuch, deutlich Position zu beziehen. Im »Positionen«-Video hingegen steigert sich sein selbstreflexiver Proklamationsgesang ins Hysterische. Seine nervöse Spoken-Word-Manier kippt in einen schrillen Tonfall, als könne er die Positionen auf diese Weise irgendwie performativ hervorbringen. Fast droht diese Inszenierung – Kamerun verkleidet als Jesus-Penner – selbst zu einer allzu lesbaren Position zu geraten, weswegen Kamerun gegen Ende des Clips noch eine weitere Zeichenebene aufmacht – und damit den dokumentarischen Realismus des Clips bricht.

Am Gärtnerplatz-Brunnen lässt Kamerun ein modisch stilisiertes Paar mit Kinderwagen einen Streit vor der Kamera austragen. Als plötzlich drei Clownfiguren den Wagen aus dem Bild schieben, mutieren die Eltern im Hintergrund zu aufblasbaren Puppen. Wie geklonte Wesen stehen sie sich nun mit ihren Bio-Einkaufstüten gegenüber. Das könnte man als Kommentar auf Kleinfamilienterror und den damit verbundenen Rückzug in die Gemütlichkeit des Privatismus lesen, letztendlich bleibt die Szene aber bizarr und rätselhaft. Sodass Kamerun am Ende nur ein schwarzes Cape hinter dem Brunnen hervorholen muss, um zu verschwinden. Vielleicht eine neue Rolle im »Positions-Theater«.

SPEX POP BRIEFING

MIT

MAX DAX, ULRICH GUTMAIR, SEBASTIAN HAMMELEHLE, MARTIN HOSSBACH, THOMAS HÜBENER, GERD JANSON, JAN KEDVES, RALF KRÄMER, ARAM LINTZEL, MICHAEL LUTZ, ANDREAS REIHSE, STEPHAN SZILLUS, WIBKE WETZKER

DAS ENDE DER MUSIKKRITIK (UND IHR NEUSTART)

Das Spex Pop Briefing wird ab sofort die Plattenkritik, wie wir sie seit fast drei Jahrzehnten an dieser Stelle gewohnt waren, ersetzen. Die medialen Entwicklungen der letzten Jahre im Internet und die damit verbundene Evolution der Hör- und Lesegewohnheiten haben die klassische Plattenkritik aus der Zeit fallen lassen und uns zu diesem radikalen Schritt letztendlich geradezu gezwungen. Längst lesen wir in Internet-Foren oder -Blogs am selben Tag, an dem eine neue Schallplatte digital durchsickert, (meist sehr subjektiv) über Positionen zur Musik und können sie uns oft auch schon anhören. Die Frage stellt sich, was eine Plattenkritik, verfasst von einem Autorenindividuum als Absender, Wochen nach Veröffentlichung, noch Relevantes zum Diskurs beitragen kann?

Das Pop Briefing vereint die Autorinnen und Autoren der Spex an einem (virtuellen) runden Tisch. Zu jedem der 24 Alben, die auf den folgenden 22 Seiten besprochen werden, schreiben mehrere Autoren in komprimierter Form ihre Kommentare, es entsteht auf diese Weise eine diskursive, prismatische Vielstimmigkeit, die im wahrsten Sinne des Wortes den Leser zu ›briefen‹ versucht. Wir alle kennen das Phänomen, dass wir Schallplattenkritiken überblättern, wenn wir den Künstler nicht kennen. Stellen wir jedoch fest, dass sich drei, vier Autoren leidenschaftlich über ein solches, uns unbekanntes Album streiten – könnte dann nicht etwas an der Platte sein, das ich wissen muss, um mitreden zu können? Ist diese Platte vielleicht etwas für mich, obwohl ich vom Künstler noch nie etwas gehört hatte? Vor allem aber wird der Autor als kritische Instanz entlastet: Am Streitgespräch zwischen Andreas Reihse und Thomas Hübener in diesem ersten Pop Briefing über das Album »The Dark Age of Love« der französischen Coil-Hommage This Immortal Coil lässt sich exemplarisch das Dilemma der Plattenkritik, wie wir sie kannten, ablesen: Hätten wir Thomas Hübener als Coil-Experten gebeten, über This Immortal Coil zu schreiben, hätten wir eine Jubelkritik gelesen. Hätten wir den Coil-Experten Andreas Reihse gefragt, wir hätten vermutlich einen vernichtenden Text zu lesen bekommen. Im Pop Briefing sind beide gezwungen, ihre Argumente auf den Tisch zu legen und die Leserinnen und Leser im Blick zu behalten.

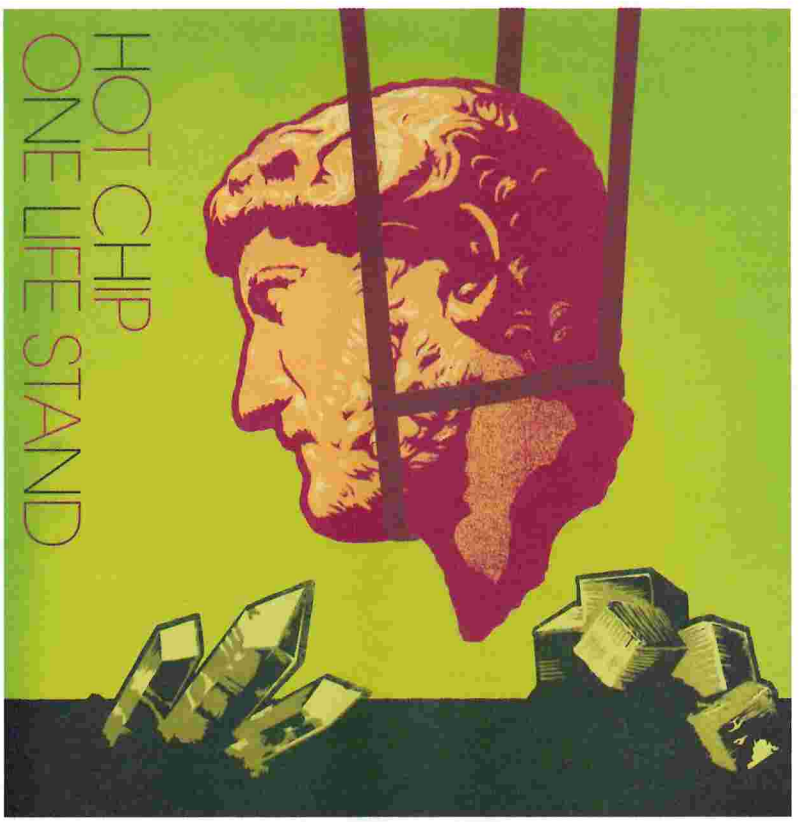
Schließlich geht es am Ende des Tages genau darum: Wir möchten unsere kritische Leidenschaft für Musik mit den Lesern teilen. Es handelt sich um eine Leidenschaft jenseits von Geschmacksfragen: Im Pop Briefing wird über jede Art von Musik diskutiert, ob Rock, Pop, Techno, Jazz, Metal, Reggae, Dubstep oder Blues – entscheidend ist der Wille zu kommunizieren. Die Kolumnen zu den Genres Hiphop, House/Techno, selten gehörte Musik, Gitarren und Re-Issues/Compilations bleiben unangetastet. In den Texten zu den Albumveröffentlichungen achten wir darauf, dass alles Relevante gesagt und kontextualisiert wird. Soviel sei jetzt schon verraten: In dieser ersten Ausgabe des Pop Briefings gibt es absolut großartige Musik zu entdecken – von Trickys Kollaboration mit der South Rakkas Crew über Daniel Johnstons neues Album bis hin zu »Glücksmaschinen«, dem neuen, tollen Album der Fehlfarben.

DIE PLATTE DER AUSGABE

»One Life Stand« von Hot Chip (Parlophone / EMI)

TEXT: OSKAR PIEGSA

Wenn jetzt aller Orten darüber gegrübelt wird, was uns aus dem vergangenen Jahrzehnt erhalten bleibt, dann wird die Bilanz ziemlich mies ausfallen: Terror, Klimawandel, Kriege und Krisen. Da kommt »One Life Stand« gerade recht, das vierte Album von Hot Chip, die wie keine andere Band für einen positiven Trend der Nullerjahre stehen: den Aufstieg des Nerds.



Hot Chip, die »Band total neuen Typs« (vgl. Spex #312), wurde 2000 gegründet, einige Jahre nach Google und einige Jahre vor Facebook. Diese Verortung ist nicht ganz beliebig, denn während die Unternehmer-Nerds das Jahrzehnt wirtschaftlich prägten (ohne dabei halb soviel Häme abzubekommen wie zuvor noch Bill Gates), halfen Hot Chip mit, die Ökonomie der Coolness umzukrempeln. Das Ergebnis: Heute sind Schnurrbärte, dicke Brillengestelle und digitale Armbanduhren Szene-Insignien. Und auch das Kokettieren mit dem Strebertum, wie es zum Nerdtum dazugehört, ist zum Muss geworden – was nichts so gut zeigt wie »Going Rogue«, die Biografie der weltweit führenden Anti-Intellektuellen Sarah Palin, in der sie sich mehrfach selbst als Nerd bezeichnet. Und was macht der Ur-Nerd? Der freut sich, denn er wollte er ja schon immer populär sein. Außerdem freut er sich, dass alle nach seiner neuen Platte tanzen.

Sie wollten nur Popmusik machen, sagten Hot Chip beharrlich, wenn sie mal wieder für ihre Zusammenführung von Indierock und Minimal House gefeiert wurden. Mit »One Life Stand« ist ihnen nun ihre mit Abstand poppigste Platte gelungen. Zwei Jahre nach »Made in the Dark« haben Hot Chip das Studio ausgefegt und ihr Soundrepertoire sortiert. Die behauptete Unbeholfenheit, die sie modisch zu ihrem Erkennungszeichen gemacht haben und die bisher auch musikalisch immer wieder durchschlug, ist passé. Keine verstolperten Beats mehr, kein inszeniertes Amateurgebastel. Auch der krude Humor gehört der Vergangenheit an, mit dem die Band bei »Shake a Fist« plötzlich den Track unterbrach und ansagte: »Bevor es hier weitergeht, zeige ich euch ein Spiel. Es heißt ›Geräusche aus dem Studio‹.« – und dann folgte eine Minute lang Noise.

Interessante Geräusche sind auf »One Life Stand« immer noch zu hören, aber sie sind viel vorsichtiger eingesetzt: Euro-Trash-Anleihen bei »I Feel Better«, gedämpfte Bläser und Chorproben-Vocals bei »Slush«, ein exzentrischer Beat bei »We Have Love«. Die Kompositionen sind immer noch komplex, aber nicht mehr so wild zusammenschraubt. Sie bauen auf ein solides Gerüst aus Schlagzeug, Bass und Keyboards auf. Hot Chip klingen dieses Mal noch mehr nach einer Band als nach einem Schlafzimmerprojekt. Und das komplette Album läuft mit sanfter Dramaturgie durch, glatter und gemäßigter als die Vorgängeralben. Kurz: Hot Chip haben eine Platte aufgenommen, die Bewohner von Altbau-WGs 2010 vor echte Herausforderungen stellen wird: Zum Abendessen was von The Whitest Boy Alive, oder doch lieber »One Life Stand«? Das geht soweit, dass auf »Alley Cats« die zweite Gesangsstimme dann auch nach Erlend Øye klingt, dem schärfsten Mitbewerber um den Titel des Alpha-Nerds. (Es passt zu Hot Chip, dass sie Berichten zufolge auf ihrem Album stattdessen mit dem Progrocker Charles Hayward von den legendären This Heat kollaboriert haben.)

Droht also die maximale Enttäuschung für alle gestandenen Hot-Chip-Fans? Bedingt. Wer an Hot Chip bisher mochte, dass man so schön auseinanderlöten konnte, was die Herren zu ihren Tracks verbaut hatten, der wird auch bei »One Life Stand« auf seine Kosten kommen, nur muss er diesmal eben etwas genauer hinhören. Auch die Texte tänzeln immer noch mit subtiler Ironie um ihre Referenzen: »I only want to be your one life stand«, heißt es im Titelsong, »tell me, do you stand by your man?« Der Gesang bleibt sanft gehaucht, am oberen Ende der Oktave wird er schön brüchig. Und »Brothers«, das zärtlichste Liebeslied, ist natürlich keinem Mädchen, sondern den Kumpels gewidmet. Nicht zuletzt ist »One Life Stand« also ein Album voller kleiner, feiner Hits. Der Durchmarsch des Nerds ist gelungen, das Jahrzehnt hiermit offiziell beendet.

Hot Chip *»One Life Stand«*
(Parlophone / EMI) 05.02.10

RAMMSTEIN

»Liebe ist für alle da«

(Universal)
16.10.09

TOKIO HOTEL

»Humanoid«

(Stunner / Universal)
02.10.09

DAX: Das Plattencover zu Rammsteins sechstem Album »Liebe ist für alle da« zeigt eine mehr als nur angedeutete Vergewaltigungsszene: Die sechs Bandmitglieder von Rammstein stehen gruppiert um einen mit rotem Tuch bedeckten Tisch, auf dem eine nackte Frau wie drapiert darnieder liegt. Zwei der Männer ziehen ihren Hosenlatz zu, einer beißt in ein Brot, ein anderer gießt sich Wein ein, der Sänger ist im Begriff, der Dame einen Arm abzuhacken, schließlich füttert einer ein Stahlmaul mit gezackten Zähnen mit einem riesigen Stück rohem Fleisch – das alles ist gemalt in Andeutung des Stils Alter Meister, in Öl. Der Wunsch, diese Platte einfach ungehört wegzuschmeißen, ist groß und mischt sich mit der Frage, weshalb diese Band so enorm erfolgreich ist. An der Musik allein kann es nicht liegen, handelt es sich um einen komprimierten, auf maximale Dynamik gebrachten Sound, der im Mittelalter-Rock und im Kokser-Digitalmetal seine zwei Antipoden hat. Es bleibt somit, im Vergleich zu vorangegangenen Alben von Rammstein, alles beim Alten: Bei »Liebe ist für alle da« handelt es sich um am Computer arrangierte Designermusik, die wie Fastfood sofort überwältigt und sodann keinen Gaumen, keinen Abgang aufweist.

REIHSE: Das ist Mainstream-Metal. Das Album klingt wie eine Produktion von Jürgen Engler / Die Krupps, sehr unaufregend, aber eben amtlich. Die Keyboardflächen sind öde, Schlagzeug und Gitarren sind kristallklar, frisch aus dem Sampler. Das ohne Unterlass rollende ›R‹ des Sängers geht einem ziemlich schnell auf die Nerven – dabei stammt der gar nicht aus Bayern, wie der hunderttausendfach angeklickte Rammstein/Haindling-Verschnitt auf YouTube suggeriert. Das Cover ist ekelig, die Texte öfter mal menschenverachtend und, da auf deutsch vorgetragen, natürlich ein Grund, dass das Album als jugendgefährdend auf dem Index landet – das Marketingziel ist erreicht. Auch hierin beweisen sich Rammstein als die Scorpions der Neuzeit.

HÜBENER: Einen guten Moment hatten Rammstein in ihrer Laufbahn. Das war, als inmitten des kryptischen filmischen Albtraums »Lost Highway« plötzlich die in Frakturschrift singenden Deutschen zu hören waren. Die Mischung aus Gespensterbahn, Nazi-Parodie und Klamauk trug ihren Teil zur surrealen Atmosphäre des Klassikers von David Lynch bei, der offenbar noch nicht von Laibach gehört hatte. Musikalisch haben Rammstein mit ihrer Mixtur aus breitbeinig-grobmotorischem MOR-Hauruck-Metal und schwülstigen Kitsch-Balladen noch immer wenig zu bieten. Das Wichtigste war immer der »Total tabulos«-Sticker: Der Reihe nach sind Rammstein alles durchgegangen, was mediale Empörungsreflexe auszulösen versprach: Nazi-Ästhetik, Sadomasochismus, Inzest, Kannibalismus, Nekrophilie, Amoklauf, Pädophilie. Sie sind die nie allzu tief grabenden Trüffelschweine für gesellschaftliche Tabus und scheuen auch nicht davor zurück, aus menschlichen Realschicksalen wie dem Kriminalfall von Amstetten – im Stück »Wiener Blut« – Kapital zu schlagen. Zu den wichtigsten textlichen Inspirationen dürfte daher die Bild-Zeitung zählen. Aus der Männerrunde Rammsteins hört man, man sei halt so, wolle Geschmacksgrenzen ausreizen, a bisserl Spaß haben und provozieren. Man kann auch sagen: Die Band ist – ihren Bildungszitaten aus der Bibel und der Bibliothek deutscher Klassiker zum Trotz – authentisch tumb, oberflächlich und unreif. Im FAZ-Interview beklagt Keyboarder Christian »Flake« Lorenz, dass die Zeit der zwischen den Zeilen platzierten lyrischen Feinheiten, wie man sie in der DDR gekannt habe, leider vorbei sei: »Jetzt sind die Leute so abgestumpft, da hilft nur noch Gewalt.« Äh, ja klar, logisch, dass man nicht selbst draufgekommen ist! Rammstein führen eine unschöne Art des Nicht-erwachsen-Werdens vor: indem sie die Pubertät bis weit über die vierzig und wahrscheinlich bis zum Rentenalter verlängern und gerade von dem keine Ahnung haben, wovon sie immer zu handeln vorgeben – von Tragik, Tod, Fragilität und Getriebenheiten des Menschen. Leider wissen sie auch von der Liebe nichts.

KRÄMER: Wenn wir über Rammstein sprechen, warum nicht über Tokio Hotel?

DAX: Danke für die Steilvorlage: Tokio Hotel sind in gewisser Hinsicht das freundliche Spiegelbild Rammsteins. Beide repräsentieren sie im Ausland ein ›neues Deutschland‹, ob einem das gefällt oder nicht. Bei Paul van Dyk wurden wir ja auch nicht gefragt.

Mission accomplished: Dank ihrer bisweilen menschenverachtenden Texte landeten Rammstein mit Ansage auf dem Index

REIHSE: Bei den Scorpions auch nicht, aber wenigstens bei Kraftwerk. Tokio Hotel kann man zumindest noch Juvenilität und einen Hauch Androgynität attestieren. Wenn sie noch etwas älter werden, wird sie ihre Produktionsfirma vermutlich auswechseln.

DAX: Es wird anders kommen. Auch wenn die Musik von Tokio Hotel natürlich am Konferenztisch designte Sehnsuchtsmusik für die Kinder und Adoleszenten Großeuropas ist, ist dieses Produkt zu gut (designt), zu clever positioniert, und ihr Erfolg ist längst zu international. Eher schon, wenn nicht ein Unglück passiert, werden Tokio Hotel sich eines Tages von Xenomania produzieren lassen und uns alle sprachlos machen. Die Band ist tatsächlich so etwas wie die Lichtseite zu Rammstein und somit das, was Polarkreis 18 trotz aller weißen Klamotten nie sein werden. Selten hat Popmusik, noch zumal aus Deutschland kommend, eine so perfekte Projektionsfläche abgegeben wie »Humanoid«. Wo Rammstein ihre Ost-Herkunft als kryptofaschistische, herrenmenschliche, rücksichtslose Hölle inszenieren, dass selbst ein durchaus vorhandenes Augenzwinkern in verbrannte Erde verwandelt wird, setzen Tokio Hotel diesem dunklen Weltbild eine überhymnische Teenage-Fantasie entgegen, die das Erlebnis der ersten Liebe, eine verspielte Lesart von Science-Fiction und eine Faszination für Plastikpop-Japanik zu einem positiven Entwurf zusammenfasst. Bekanntlich stammen auch Polarkreis 18 und Tokio Hotel aus dem Osten. Dass Tokio Hotel alle gegenwärtigen produktionstechnischen Register auffahren, was Auto-Tune-Gesang, Sample-Gitarren-Härte und Gezischel dazwischen anbetrifft, liegt in der Natur der Sache. Tokio Hotel sind so auch die Antwort auf ABBA, Nena und Robbie Williams, gelang ihnen doch mit »Humanoid« der brutal euphorische Wurf, um den sich vor allem Letzterer dieses Jahr so vehement bemühte, der ihm aber nicht gelang.

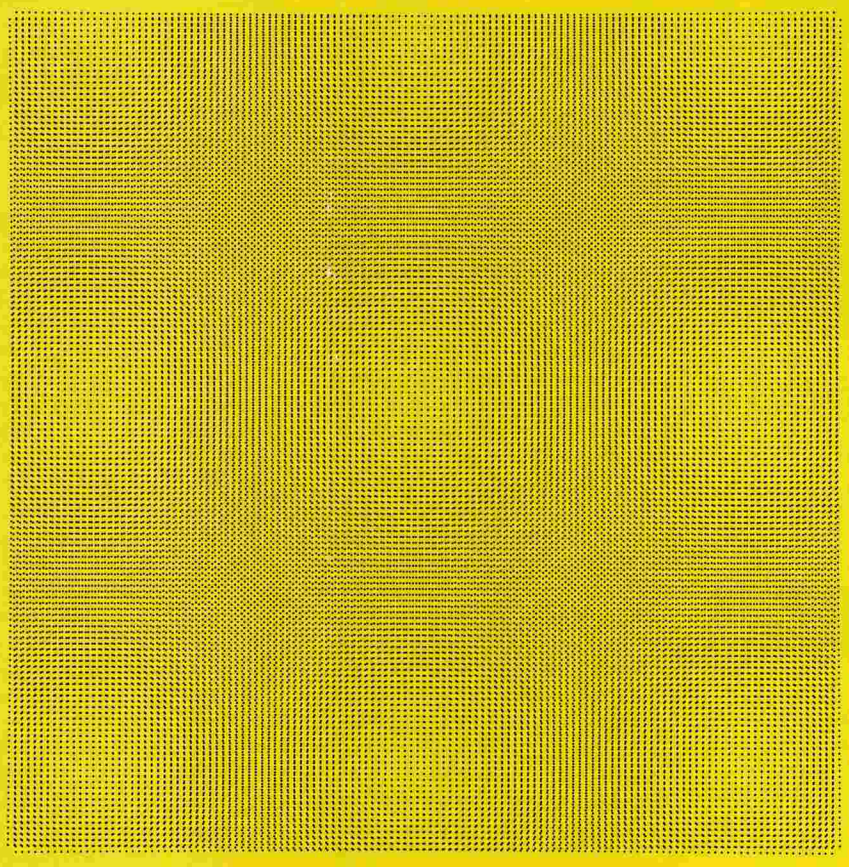
TRICKY MEETS SOUTH RAKKAS CREW

»s/t«

(Domino / Indigo)
27.11.09

DAX: Digitaler Dancehall der großen Art. Für dieses Album mit zehn Tracks tat sich Tricky mit der in Florida residierenden South Rakkas Crew zusammen. Das Beste zweier Welten wird hier fusioniert. Schon lange klang Tricky nicht mehr so poppig – und zugleich so Dancehall-genretypisch zielstrebig – wie auf diesem gut 40-minütigen Album. Interessant ist vor allem, wie es Tricky schafft, durch simpelste Chord Progressions, also durch den Einsatz eines klassischen Tricks, immer wieder enorme, euphorisierende Spannungssteigerungen zu erzwingen. Aggressiv tribal-perkussive Beats, Auto-Tune-Gesänge, Klingeltöne, Trillerpfeifen – das ganze Programm, um auf dem Dancefloor zu bestehen, wird hier aufgefahren. Überraschend ist, dass dieses Album trotz aller Diversität im Detail, trotz aller Dissonanz und Härte, ein rundes Werk geworden ist. Tricky singt und toastet mit festerer Stimme als zuletzt auf seinem Soloalbum »Knowle West Boy«, auf das er sich nicht nur in dem Track »Coalition« bezieht, wenn er dessen Zeilen »The revolution will be televised« rezitiert, die natürlich ihrerseits ein Zitat Gil Scott Herons (»The Revolution Will Not Be Televised«) waren.

KRÄMER: Nicht nur in »Coalition« bezieht sich Tricky auf sein letztes Album. Schon die identischen Songtitel stellen die Frage, ob es sich hier nicht um ein komplettes Remix-Album handelt, denn neun der zehn Titel sind klare, wenn auch sehr radikale Bearbeitungen von »Knowle West Boy«-Tracks. Und »Numb« war– kann man das heutzutage noch sagen? – die B-Seite der »Puppy Toy«-Single. Dass Tricky hier aber weitaus mehr involviert war, als nur seine alten Spuren zur Verfügung zu stellen, darauf deuten seine diversen Neueinsprechungen, etwa der programmatische Introsatz zu »Baligaga Dub«, dem letzten Track: »We come in peace and leave you in pieces.« Diese Transformation eines (fast kompletten) Albums in ein neues Genre erinnert an die Glass/Eno/Bowie-Neufas-

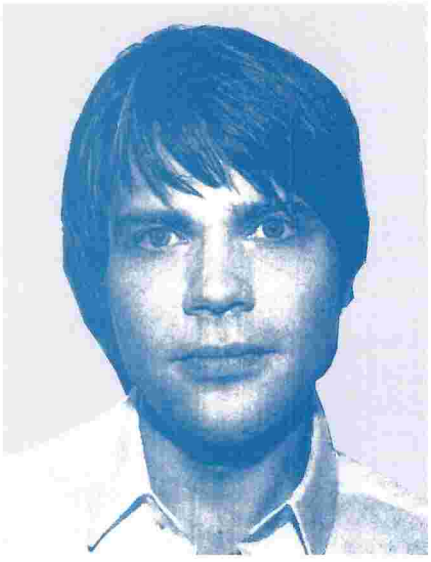


CD #88

I Beak> »Blagdon Lake« *(Invada / Cargo)* **II La Stampa »You Were Imagining Things«** *(Staatsakt / RTD)* **III Royal Bangs »War Bells«** *(Audio Eagle / City Slang / Universal)* **IV Pictureplane »Solid Gold«** *(Love Pump United / Cargo)* **V Tricky »C'mon Baby«** *(Domino / Indigo)* **VI Delphic »This Momentary«** *(Chimeric / Coop / Universal)* **VII Annie »Songs Remind Me of You«** *(Smalltown Supersound / Al!ive)* **VIII Thomas Meinecke & Move D »Work Me (Please Don't Stop)«** *(intermedium rec. / Strunz! / RTD)* **IX Pantha du Prince »The Splendour«** *(Rough Trade / Beggars / Indigo)* **X Ryuichi Sakamoto »Riot in Lagos«** *(Decca / Universal)* **XI A.M.T. »Put It in a Box«** *(brdBA$$$ / mdm distribution / Al!ive)* **XII Blakroc »Ain't Nothing Like You (Hoochie Coo)«** *(BlakRoc / Coop / Universal)* **XIII Themselves »The Mark«** *(Anticon / NTT / Indigo)* **XIV Get Well Soon »5 Steps / 7 Swords«** *(City Slang / Universal)* **XV Fantas Schimun »Forget Her«** *(ZickZack / Broken Silence)*

Zusammenstellung: MARTIN HOSSBACH

spex



MUSIK ZUR ZEIT

Jan Müller

ist zur Zeit aus der Zeit gefallen, da er feststellen muss, dass es im Moment keine aktuelle Musik gibt, die ihm gefällt.

(alle Illustrationen zu »Musik zur Zeit«: Patrick Klose)

Roy Orbison: »You Got It« *(London Records, 1989)*
In den späten achtziger Jahren schaute man ja noch Musikfernsehen (obwohl dort fast nur Scheußliches zu sehen war). Eines Tages erschien mir zwischen dem ganzen Quark Roy Orbison. Ein außerordentlicher Mann mit einer fantastischen Stimme. Eines der schönsten Liebeslieder überhaupt.

Perc & Fractal: »Up« *(Kompakt, 2007)*
Weder bin ich DJ, noch beherrsche ich die grazilen Regeln zur Bewertung der Qualität elektronischer Tanzmusik besonders gut; dennoch kaufe ich mir gerne ab und zu stapelweise Elektro-Maxis. »Up« ist in seiner Radikalität (interessant vor allem in der Version ohne Beats) ganz weit vorn.

Strangulated Beatoffs:
»Reverse Child Psychology« *(Nihilist, 2001)*
Aufgrund ihres Gesamtwerks vermute ich, dass die Strangulated Beatoffs mit ihrer Kunst vorrangig versuchen, möglichst unangenehm, unkorrekt etc. pp. zu sein. Davon abgesehen gelingt es ihnen, Musik zu erschaffen, die in ihrer Repetitivität unfassbar betörend ist.

Rote Gitarren: »Sie heißt Anna« *(Amiga, 1978)*
Als ich die Langspielplatte dieser polnischen Gruppe für einen Spottpreis auf einem Flohmarkt erstand, war für mich schon das schöne Bandfoto auf dem Plattencover Grund genug zum Kauf. Umso erfreuter war ich, zu Hause feststellen zu können, einen Jahrhunderthit erworben zu haben.

Abwärts: »Der Messias« *(Virgin, 1989)*
Unter den vielen großartigen Stücken von Abwärts gefällt mit dieses ganz besonders. Das Vermögen, trotz des im Text zum Ausdruck gebrachten tiefen Zweifels und aller Erschütterung der Einsichten so viel Wärme und Glanz zu erzeugen, berührt und beeindruckt mich ungemein.

sungen von »Low« und »Heroes«. Andere Baustelle, na klar, und tanzen konnte man dazu nicht, aber in ihrer Krassheit sind die Herangehensweisen durchaus vergleichbar. Sehr zum geschlossenen Sound trägt Trickys Co-Toaster Rodigan Morgan bei, dessen Performance, etwa in »Bacative« (Track #2 auf »Knowle West Boy«, Track #1 hier), an »Diss Never (Dig Up We History)«, Trickys Kollaboration mit Hawkman auf dem »Blowback«-Album erinnert. Diese Neufassung ist nicht weniger als ein kleiner Geniestreich. Nach diesem Album lohnt es sich wie nie zuvor, das komplette »Knowle West Boy« erneut zu hören.

HOSSBACH: Nicht wenige hatten in den letzten Jahren den Glauben an Tricky verloren. Es hat oft so gewirkt, als habe Tricky kein Gegenüber gehabt, das ihn kanalisiert. Dass ausgerechnet das geschmackssichere Label Domino Tricky unter Vertrag nahm, weckte große Hoffnungen, die tatsächlich mit »West Knowle Boy« nicht erfüllt wurden. Umso erfreulicher also, dass das Auftauchen eines echten Komplementärs, in diesem Falle die South Rakkas Crew, dass also ein Parolebieten Tricky offenbar wieder in die Offensive zwang. Er findet seine Stimme wieder, und wir hören ihm beim Wiederfinden zu. Tatsächlich ist »Joseph« ein absolut bemerkenswerter Track: Noch nie hat Tricky einen so clubbigen Upbeat-Track derart aus dem Handgelenk geschüttelt. Interessant auch, dass die Tracks dieses Albums derart tight aneinander gecuttet wurden, dass z.B. der auf »Joseph« folgende Track »C'mon Baby« (vgl. Spex-CD), ein steeldrum-perkussiver Killer von einer Dancehall-Nummer, zunächst als genialer, gewagter Break wahrgenommen wird. Erst Momente später realisiert der Hörer: Nein, es ist ein neues Stück. Ein Wort zur South Rakkas Crew: Das ge-ni-ale dieser unverhofften Kollaboration ist, dass die South Rakkas Crew für einige der genreprägenden Dancehall-Aufnahmen von Elephant Man, Beenie Man und Bounty Killer verantwortlich zeichnet. Tricky hat sich hier also mit einigen der avanciertesten Top-Produzenten zusammengetan. Dass auf »Tricky Meets South Rakkas Crew« modernste Breaks, Bit-Crush-Effekte und anderer moderner Spielkram zum Tragen kommen, überrascht daher nicht. Wie informiert diese Produktion ist, kann man sich vielleicht leichter vorstellen, wenn man den Vergleich zu den Glasgower Produzenten-Wunder-Teenies Hudson Mohawke und Rustie zieht.

DAX: Die Produktion hat einen extrem jamaikanischen Touch. Tricky setzt damit um, was er in seinem Spex-Vorspiel (Heft #315) indirekt als neue, von ihm einzuschlagende Richtung angekündigt hatte, als er leidenschaftlich vom Besuch eines Sound Clashs in Kingston berichtete, auf dem Dancehall gespielt wurde, der bewusst mit ›billigen‹ Klingelton- und Bit-Crush-Sounds durchsetzt war. Auf diesem Sound Clash schossen Tänzer mit ihren scharfen Waffen in den Nachthimmel. Das ist natürlich eine rohe Energie, die einen wie Tricky anfixt, und die er möglicherweise hat nachvollziehen wollen mit seinem neuen Album.

LUTZ: Hervorheben muss man auch den Track »Slow«, ein Kylie-Minogue-Cover, das in gemäßigterem Sound ebenfalls bereits auf »Knowle West Boy« zu hören war. Auf »Knowle West Boy« gehörte es zu den wenigen Uptempo-Stücken der Platte, wodurch ein Break im Hörfluss entstand. Hier hingegen fügt es sich geschmeidig in die Dramaturgie der Platte ein – und das, obwohl (oder sogar weil?) es im Gegensatz zum Großteil des Albums auf Toasting und formatiertes Dancehall-Bashment verzichtet. Während Tricky das Ausgangsmaterial in seiner ersten Version mit bratzigen Gitarren und tonlos gehauchten Vocals in eine surreale, seltsam blutleere Triphop-Form goss, bürstet er hier den Track mit aggressiven Synthesizer-Soundfetzen vollends auf Abfahrt. Man denke an Justice auf jamaikanisch und liegt damit genau richtig.

GET WELL SOON

»Vexations«

(City Slang / Universal)
08.01.10

KEDVES: Konstantin Gropper alias Get Well Soon begeht den Fehler, die Idealspiellänge von Alben zu missachten. 14 Tracks, die hier zusammen eine Spieldauer von über einer Stunde ergeben – ein nachvollziehbarer Spannungsbogen will da nicht erkennbar werden. Man muss es wohl als Hinweis darauf werten, dass der Künstler zu verliebt ist in sein eigenes Schaffen. Auch von schwächeren Songs kann er sich nicht trennen. Dabei hilft in solchen Fällen noch immer die Devise: Kill your darlings.

WETZKER: Als jemand, der einen Abschluss an der Popakademie Mannheim in der Tasche hat, sind ihm diese goldenen Regeln aber gewiss bekannt, und er bricht sie wissentlich. Das Album präsentiert sich wie ein prallst gefülltes Tagebuch mit vielfachen Querverweisen und Zitaten. Das musste ja aus allen Nähten platzen.

DAX: Nicht jedes Zitat ist zielführend. Allein der Titel des Albums ist eine Anmaßung – und als ob sich Gropper dessen bewusst wäre, spielt er gleich im ersten Song »Nausea« bei Minute 2:47 demütig das Motiv einer »Vexation« von Erik Satie auf einem Glockenspiel nach. Dabei ist dieser erste Song in seinem Wunsch nach internationaler Weichheit irgendwie auch sympathisch, die Musik ist beeindruckt von den stillstehenden Filmmusik-Kompositionen Eleni Karaindrous, aber auch vom schmierigen Pathos Thom Yorkes. Das geht in der Kombination natürlich nicht gut, es kann nicht gut gehen.

KEDVES: Es ist also Schlaumeiermusik der schlimmsten Sorte?

DAX: Es ist vor allem Namedropping der schlimmsten Sorte. Gropper diktiert in jedes Mikrofon, dass sein Album ein »Konzeptalbum zum Thema Stoizismus« sei und mindestens die folgenden Bezüge aufweise: »Werner Herzog, Seneca, Georg Büchner, Homer, Peter Sloterdijk, Elisabeth Kübler-Ross, Sartre, die neuesten Erkenntnisse der Konfliktforschung, die Frage, ob Zorn ein menschlicher Grundzug ist, sowie die Angst eines jeden Künstlers vor der Irrelevanz (durch die Augen von Moby Dick betrachtet).«

KEDVES: Interessant und merkwürdig zugleich ist, dass es bei den Bläserarrangements, etwa in dem besten Song des Albums, »5 Steps / 7 Swords« (vgl. Spex-CD), stets unklar bleibt, ob sie vom Balkan stammen oder ob es sich um Südstaaten-Trauermärsche handelt.

DAX: Die Kombination aus zu vielen Songs, zu vielen Ideen und zu viel Können, außerdem Groppers vor Pathos gelegentlich triefende Stimme – diese Designer-Cleverness ist schon fast tragisch, angesichts dieses einen fantastischen Songs, den er 2008 auf seinem super Album »Rest Now Weary Head You Will Get Well Soon« veröffentlicht hatte: Der Song hieß »If this Hat Is Missing I Have Gone Hunting« und bestach durch seine unverfrorenen Cheerleader-Chöre. Hier, also vor zwei Jahren, schien Go-

pper noch eine wirkliche ›Direction‹ zu haben, er konnte sich tatsächlich auf sich selbst als seinen eigenen Regisseur noch verlassen.

KRÄMER: Im Vergleich zum Debüt erstaunt Groppers gleichmütiger Gesang. Ja, er entsetzt fast. Stoa hin oder her. Er hat Hand und Ohr für Atmosphäre, bis dato aber nur für eine einzige, was wiederum im erstaunlichen Gegensatz zur Reichhaltigkeit seiner Arrangements steht. Hier passiert sehr viel, klingt aber am Ende wie ein Nachhall von James Last, der Element of Crime zu einer Art Weihnachts-Musical verarbeitet. Ohne Heilige Familie freilich, menschenleer.

WETZKER: Kennt jemand Get Well Soons Cover des Roxette-Songs »It Must Have Been Love«? Wenn Roxette im Original so geklungen hätten, hätte man nie dazu feiern, tanzen und knutschen können, man hätte einsam und traurig in der Ecke gesessen.

KEDVES: Get Well Soon sollte sich aufs Produzieren von Songs konzentrieren und jemand anderem das Zusammenstellen dieser Songs zu knackigen EPs überlassen.

Fantas Schimun weiß, als ab- und aufgeklärte Postmodernistin, dass sie nicht mehr sagen kann: »Ich liebe dich.«

DAX: Und dieser jemand kann man ja selbst sein: Man stellt sich aus dem Überfluss eine EP mit den Stücken »We Are Free«, »Red Nose Day«, »That Love« und vor allem »5 Steps / 7 Swords« zusammen, die zusammengenommen ein tolles, kurzes Album abgegeben hätten. Denn auf diesen vier Songs hat Gropper seine Emotionen insofern im Griff, als dass er sie zwar zulässt, aber eben nicht zum Klischee ihrer selbst verkommen lässt.

FANTAS SCHIMUN

»Variationen über die Freiheit eines anderen«

(ZickZack / Broken Silence)
08.01.10

DAX: Fantas Schimun kommt aus Wien, und die erste Assoziation, die sich beim Hören ihres Debütalbums einstellt, ist eine freundliche: Sie beschreitet ebenso experimentelle wie pop-affine Wege wie die in London lebende Brasilianerin Cibelle. Sie singt auf Deutsch und auf Englisch. Ihr Minimalismus erfordert viel Aufmerksamkeit – auf »Variationen über die Freiheit eines anderen« hören wir kaum mehr als ihre Stimme, eine Akustikgitarre und gelegentliche, an Yo La Tengo erinnernde Gitarren-Feedbacks, manchmal auch den Sound einer Drum-Machine. Doch wird der Hörer belohnt: Die oft unvorhersehbaren Harmoniewechsel und Arrangements entfalten sich bei mehrmaligem Hören, sie bleiben hängen. Zerstörung und Aufbau von Schönheit stehen hier nah beieinander.

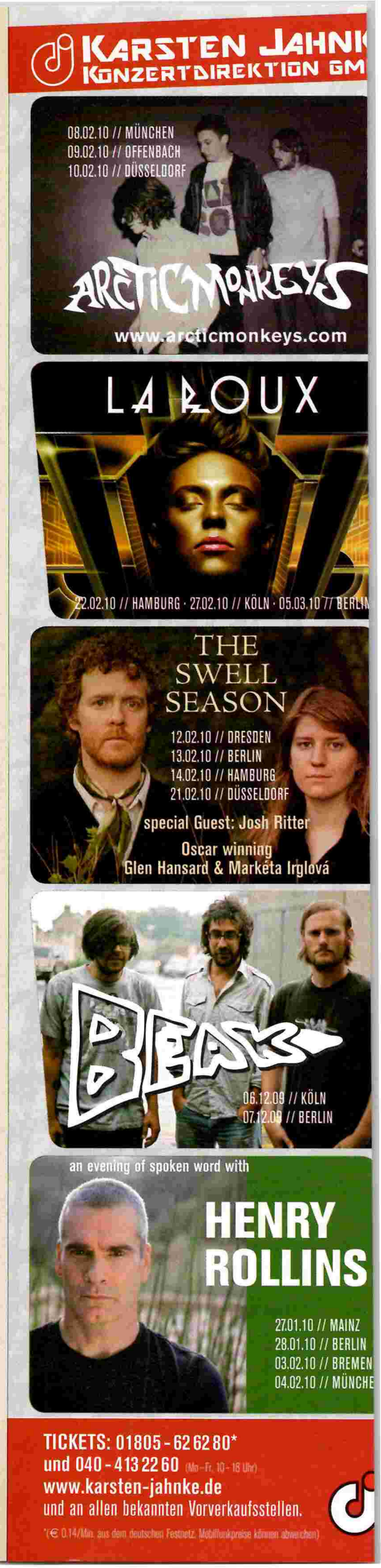
WETZKER: Einige Elemente wirken dennoch sehr aufgesetzt. Der Noise-Schluss etwa bei dem Song »Schlager d'amour« funktioniert wie ein Kontrapunkt zum vorangegangenen süßen Gesang, als wolle sie dem Verdacht, womöglich einfach nur hübschen, gebrochenen Jazzpop zu machen, vorauseilend etwas Krach entgegensetzen. Dann betitelt sie das Ganze noch naseweis mit »Schlager«, um kenntlich zu machen, dass sie weiß, was sie tut. Auch die Einspielungen von Vogelgezwitscher und durch den Stereomix ratternden Zügen wollen nicht so recht mit der Musik harmonieren, stören das Popkonzept aber auch nicht konsequent genug. In atmosphärischen Werken wie der Konzeptplatte von Soap & Skin entstanden durch Field-Recordings dieser Art düstere Klangwelten, bei Fantas Schimun fehlt diese Schlüssigkeit.

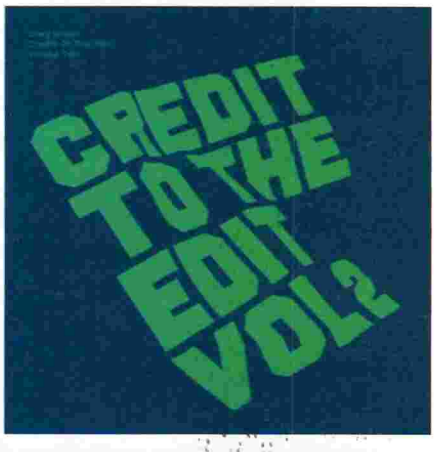
DAX: Zum Vogelgezwitscher ist zu sagen, dass es eben kein Field-Recording ist, sondern ein verzerrter Loop, der nur so klingt wie Vogelgezwitscher. Das muss man nicht toll finden, ist aber etwas völlig anderes als ein ausgestellter Naturalismus. Tatsächlich sticht aber der Vergleich mit Soap & Skin: Fantas Schimun formuliert eine autarke (weibliche) Autorenposition. Man könnte auch Gustav ins Gespräch werfen, interessanterweise sind alle drei Österreicherinnen. Fantas Schimun hat ein Album aufgenommen, das als modernes Folkalbum bewertet werden muss. Und daraus ergeben sich neue Fragen: In welcher Tradition bewegt sie sich? Sind die Soundscapes und die Abstraktionen, die sie bewusst einbringt, störend oder im Gegenteil nicht eher öffnend?

HÜBENER: Eine verletzliche und wohl auch verletzte weibliche Singer/Songwriter-Sensibilität singt intimistisch eigentlich immer nur über zweierlei: den abwesenden Typen und die Unmöglichkeit der Liebe. Da sie weiß, dass man als ab- und aufgeklärte Postmodernistin nicht einfach so daherwimmern kann, stehen hier alle Signale auf Gebrochenheit. Es ist wie in Ecos »Nachschrift zum Namen der Rose«: Man weiß, dass man nicht mehr sagen kann: »Ich liebe dich.« Will man es dennoch sagen, muss man stattdessen zitieren und beispielsweise sagen: »Wie Liala, die Kitschromanautorin jetzt sagen würde: ›Ich liebe dich.‹« Man hätte also gesagt, was gesagt werden sollte, und sich gleichzeitig von der anachronistischen Form distanziert: Das ist das Tolle am Zitat.

DAX: Die Texte verblassen in ihrer bemühten Cleverness leider hinter dem grandiosen Plattentitel »Variation über die Freiheit eines Anderen«. Das hier gegebene Versprechen wird nicht eingelöst, wenn es seltsam unsicher heißt: »Fear must die / You know it will take a while / Fear must die to / Paint the picture called / You and I« (in »Schlager d'Amour«). Das Gleiche ist der Fall, wenn sie auf Deutsch singt: »Mit mir sein / Zerstörtes Ich sein / Du du sein / Von dir verdaut sein / Ich bin allein allein / Kann nicht mehr M-ich sein« (in dem Song »Egal«). Schimuns Wortspiele verlieren enorm viel von ihrem Charme, wenn man sie liest, statt sie als Singsang zu hören.

HÜBENER: Vermutlich will Fantas Schimun wirklich die Liebe besingen und den einen Mann, dessen Rolle ja auch die ist, dass man nicht alleine sterben will. Aber sie steht sich mit ihrer Schlauheit auch im Weg, sie scheint eben doch nicht aus ihrer Haut zu können und singt daher nicht einfach über Blumen, Tiere oder Schaltkreise. Das wäre ja eine Option. Das wäre ein Weg in die Abstraktion, eine Ausbruchsmöglichkeit aus der eigenen, neurotischen Selbstbezüglichkeitsfalle. Dabei ist Schimun eigentlich richtig gut! Ihre Vorbilder sind mit Sicherheit die Quarks, Ella Fitzgerald, Vincent Gallo und Beth Gibbons.





DIRECT CUTS

Clubmusik mit Gerd Janson

So schnell wird es wohl kein Ende nehmen. Edits haben sich endgültig etabliert, sie sind nicht mehr nur ein Produktionsvorgang, bei dem ein existierendes Musikstück zerschnipselt, neu arrangiert und entschlackt wird, sie bilden längst ein eigenständiges Genre. Auf die Bedürfnisse der modernen Tanzfläche zugeschnitten wird alles Mögliche: (Italo-)Disco, Soul, Funk, Abseitiges aus der Vergangenheit, süßliche Popmusik, auch sakrosankte House-Platten. Sogar ganze Karrieren fußen auf dem Prinzip. Zum Beispiel die von **GREG WILSON**. Der fast schon geriatrische Engländer war zu Beginn der Achtziger der erste DJ, der im britischen Fernsehen vorführen durfte, was mit zwei Plattenspielern und einem Mischpult alles möglich ist, und er machte sich damals für ein Genre namens Electro-Funk stark. Mehr als zwanzig Jahre später ist der Mann so gefragt wie nie zuvor. Mit »Credit to the Edit Vol. 2« setzt er eine Reihe fort, die ihn 2005 via **TIRK RECORDS** aus London ins Rampenlicht katapultierte. Den ominösen Electro-Funk gibt es hier in Form seiner Version von **KLEIN & MBO**s »Dirty Talk«, daneben stehen **ROXY MUSIC**, zeitgenössischer Nerd-Boogie der **40 THIEVES** oder mit »Voodoo Ray« die längst überfällige Kernschmelze des Originals von **A GUY CALLED GERALD** mit dem himmlischen Remix, den Frankie Knuckles seinerzeit von dem Stück anfertigte.

Einer jener Menschen, die wahrscheinlich dafür verantwortlich sind, dass der junge Greg Wilson zu Bandmaschine, Rasierklingen und Kleber griff, dürfte **JOHN MORALES** sein. Zu Zeiten der ersten Rock'n'Roll-Singles in einem puertoricanischen Haushalt in der Bronx aufgewachsen, arbeitete sich Morales von der Plattenladenaushilfe über Tape-Deck-Edits bis in die großen New Yorker Tonstudios vor. Gemeinsam mit dem Kubaner Sergio Munzibai fertigte er über 650 Remixes an – vor allem für das prominente Salsoul-Label. Diese Geschichtsstunden in Sachen Disco und New Yorker Popkultur werden nun in einigen Kapiteln neu verbreitet. Publiziert auf dem momentan sehr agilen Label **BBE RECORDS**, erzählen »The M&M Mixes« von einer Zeit, in der Tanzmusik aus dem Big Apple die weltweite Referenzklasse war. Curtis Hairston, die Universal Robot Band und Skyy erinnern sich.

Ich hingegen kann mir kaum ins Gedächtnis rufen, wann mich ein konventionelles Techno-Album zuletzt berührt hat – klammert man das Debüt von Shed aus dem Jahr 2008 sowie einige Dub-Techno-Stilübungen mal aus. **PAWEL** alias Turner ist es nun wieder gelungen. Sein unbetiteltes Album ist gleichzeitig sein erstes auf **DIAL**, dem Label, das er vor gut zehn Jahren mitgründete. Dorthin passt es auch. Hanseatische Melancholie und Extravaganz liebkosen hier eine Ästhetik, die mit Nächten zwischen Frankfurter Bankentürmen und der Musik von Steve Reich und Robert Hood genauso viel gemein hat wie mit Soul aus den Maschinen. Unüberhörbar herrscht hier das Bewusstsein, dass die Essenz von House durchaus ohne Plattitüden möglich ist. Jedenfalls ist das Album so voll gepackt mit wunderschönen Momenten, dass man einen zukünftigen Klassiker ausrufen möchte. Melody-Techno ist zurück. Das gilt glücklicherweise auch mal wieder für **MAURICE FULTON**. Stets dem Verdacht ausgesetzt, eigentlich ein Alien zu sein, widmet der Mann hinter Mu, Kathy Diamond, Syclops und gefühlten anderen 700 Projekten einen Großteil seiner Zeit der Zusammenstellung monatlicher iTunes-Podcasts, die auf den Namen »Bubbletease Communications« hören. Die bersten schier vor unveröffentlichtem Material und Remix-Arbeiten in der Testphase mit unbestimmtem Veröffentlichungsdatum. Es ist fast eine Tortur. Den Rettungsanker halten uns jetzt **SIMIAN MOBILE DISCO** hin. Deren »Cruel Intentions« wird im Edit des schon gelobten Greg Wilson, vor allem aber in Maurice Fultons Zuschnitt zum Hit. Herz-Schmerz-Teenie-Vocals (von Beth Ditto), Slap-Bass, giftige Snares – mehr braucht außerirdischer Funk gar nicht.

DAX: Schimuns akustisches Pop-Album erscheint übrigens als Doppelpack gemeinsam mit einem musikalischen Hörspiel über ›Easy Rocket‹-Weltraumreisen zum Mars mit dem Titel »Der Himmel ist blau, vielleicht«. Das hört man sich genau einmal an – und dann nie wieder.

THE EELS

»End Times«

(Vagrant / Coop / Universal)
22.01.10

REIHSE: Erstaunlich. »End Times« ist, im Gegensatz zu den studentig-hüpfigen Vorgängeralben der Eels, ein abgehangenes Mittvierziger-Popalbum geworden. Der Vollbart des Sängers Mark Oliver Everetts ist noch dichter geworden und mittlerweile schneeweiß. In der Festung der Einsamkeit spielt er einen melancholischen Folkrock und umschifft dabei geschickt alles allzu Klischeehafte. Ein bisschen Geraschel hier, ein paar Orgelflächen da. Sein Songwriting ist simpel, und irritierenderweise erinnert die Musik an die Colomas. Die drei bluesrockenden Ausrutscher zwischen Tom Waits und ZZ Top seien ihm an dieser Stelle verziehen.

KRÄMER: Diese Ausrutscher gehören seit dem ersten Album der Eels dazu, und sie werden auf »End Times« hier und da zusätzlich angereichert mit leichten Surf- und Rockabilly-Anklängen. Mark E. pflegt in seinen Songs einen Hang zum Privatistischen, seit im Vorfeld des Albums »Electro-Shock Blues« von 1998 diverse Familienangehörige des Sängers in kurzer Folge verstarben und er diese Erfahrungen unverblümt thematisierte. Nicht wenige empfanden diese Intimität als distanzlos. »End Times« ist jetzt die offizielle Trennungsplatte zum Bruch mit seiner Freundin. Die dazugehörige Introspektion serviert Everett so dermaßen dick, dass sich die Ohren schon vor dem ersten Song schließen. »A Line in the Dirt«, gleich der erste Track, ist symptomatisch für das gesamte Album. Everett singt: »She locked herself in the bathroom again / So I am pissing in the yard«. Das Klavier schreitet voran, die Posaunen blasen in Zeitlupe zum Trauermarsch. Todtrauer light. So stellt man sich ein Trennungslied der Eels vor. Ein Gedanke drängt sich auf: Wie ungleich interessanter wäre dieser Song, wenn SIE den Song singen würde? »I locked myself in the bathroom again / I hear him pissing in the yard.« Das wäre ein Raum, den man noch nicht kennt, jedenfalls nicht von Mark E., und dessen Dilemma scheint zu sein, dass er solche Räume gar nicht betreten will.

REIHSE: Diesen Song singt bekanntlich Lady GaGa, und er geht wie folgt: Mark E., im Badezimmer eingeschlossen, hört, wie sie seinen geliebten silbernen Toyota Prius anpinkelt. Und natürlich ist auch diese Eels-Veröffentlichung keine Platte, die man sich für die einsame Insel einpacken würde. Das Persönliche und das Private in ein abstrakteres Öffentliches zu übersetzen, beispielsweise vom wahren Mark E. (Smith) lernen (oder eben auch von Colomas Rob Taylor), hieße siegen lernen.

THIS IMMORTAL COIL

»The Dark Age of Love«

(Ici d'Ailleurs / Cargo)
13.11.09

HÜBENER: Ein ganz bemerkenswertes Album ist »The Dark Age of Love« von This Immortal Coil. Hinter diesem Projektnamen verbergen sich in Anlehnung an das Coverversionen spielende 4AD-Hausensemble This Mortal Coil ein Fan der legendären britischen Industrialband Coil, der Franzose Stéphane Grégoire, Kopf des Indielabels Ici d'Ailleurs, sowie 16 virtuose, meist französischsprachige Musiker. Der Projektname ist nicht nur Sprachspiel und Coil-Verbeugung, sondern er signalisiert zugleich, dass man sich wie einst This Mortal Coil, deren Mitglieder von Dead Can Dance, Cocteau Twins, Cindytalk u.a. kamen, als bandähnliche Interpretenfamilie versteht. Auf »The Dark Age of Love« versammeln sich elf Ausdeutungen von Coil-Songs. ›Ausdeutungen‹, weil man die Originale oft nicht sofort wiedererkennt. Das liegt vor allem daran, dass man weitgehend auf die bei Coil so markanten Electronics verzichtet hat. Nur ein paar Störgeräusche greifen ein, wenn der Wohlklang allzu groß zu werden droht. Die Coil-Songs werden in den Interpretationen von This Immortal Coil in ein mal kammermusikalisches, mal jazziges, mal mit dem Chanson flirtendes Gewand gesteckt. Wir hören Akkordeon, Klarinette, ein Marimbafon, ein Cello, Violinen, dazu immer wieder das an Erik Satie erinnernde Klavierspiel des »Amélie«-Komponisten Yann Tiersen. Das Geile ist, dass es eben nicht nach einer langweiligen, prätentiös-geschmäcklerischen Hochkultur-Chose à la Max Richter klingt, sondern sehr intim bleibt, auch den Mut zum Brüchigen, Nicht-Perfekten hat. Das zeigt sich schon am französischen Akzent der französisch-israelischen Sängerin Yaël Naim oder des Sängers Sylvain Chauveau beim Vortrag der englischen Texte.

This Immortal Coils Hommage-Album an die Band Coil klingt geschmäcklerisch nach Nouvelle Vague, der Konsensband für Abiturienten

REIHSE: Bei Bands von einer Wichtigkeit wie Coil ist man naturgemäß sehr empfindlich, was Coverversionen angeht. Vor allem, wenn Yann Tiersen und Bonnie »Prince« Billy, also aus ganz anderen Schulen kommende Musiker Hand anlegen. Wenn man sich dieses Album in iTunes lädt, dann nach Coil sucht und die Wiedergabeliste nach Titeln sortiert, wechseln sich die alten Originale von Coil mit den Neuinterpretationen ab. Das Hörerlebnis ist ernüchternd. »The Dark Age of Love« klingt unerträglich geschmäcklerisch nach Nouvelle Vague, der Konsens-Combo für Abiturienten. Und der Titel dieses Projekts ist vom Blödesten – als hätten Coil je etwas mit muffiger Tapetenmusik am Hut gehabt. Demnächst nennt ein Amerikaner sein Rammstein-Hommage-Album »Einstein«.

HÜBENER: Gewiss sind die Originale ›besser‹, durch die radikal andere Instrumentierung kommt es aber zu völlig neuen Interpretationen, sodass sich der direkte Was-ist-toller-Vergleich – z. B. in Sachen Sound – gar nicht anbietet. Ein neues Album von Coil wäre natürlich grandios – schon allein, weil die Band bis zum jähen Unfalltod ihres Sängers John Balance 2004 immer besser wurde. Auch wenn es da sicher unterschiedliche Meinungen gibt: Das letzte richtige Album »The Ape of Naples« zählt zum besten, was Coil je veröffentlicht haben, man muss es in eine Reihe mit »Horse Rotorvator« und »Scatology« stellen. Und was die Gastsänger und -musiker auf »The Dark Age of Love« anbetrifft: Bonnie »Prince« Billy macht seine Sache auf dem Stück »Ostia« nicht schlecht, und Tiersen ist super, hat aber zugegeben das nicht unbeträchtliche (Image-)Problem, dass er am bekanntesten für seine Musik zu dem schwer nervenden Jeunet-Film »Die fabelhafte Welt der Amélie« geschrieben hat. Daher verkennt man ihn leicht.

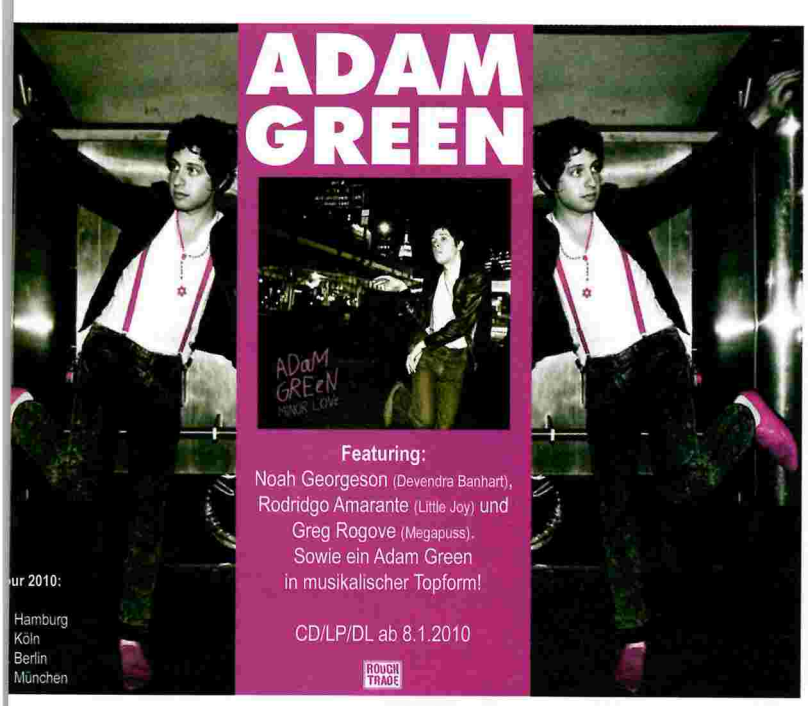
REIHSE: Nicht nur der Film ist blöde, Tiersens Soundtrack ist es auch. Aber die Frage ist tatsächlich weniger, ob das Original oder die Interpretation toller ist –da steht man bei Coil auf verlorenem Posten. Die Frage ist doch viel einfacher: Was addieren diese Versionen zu den Originalen, wohin erweitern sie diese? Ein Fan-Projekt wie dieses mag ja als Aktion liebenswert und charmant sein, aber das Wichtigste, also das, worum es bei Coil vor allem ging, geht bei diesem Weichspülprojekt natürich völlig verloren: Bei Coil ging und geht es immer auch um Haltung.

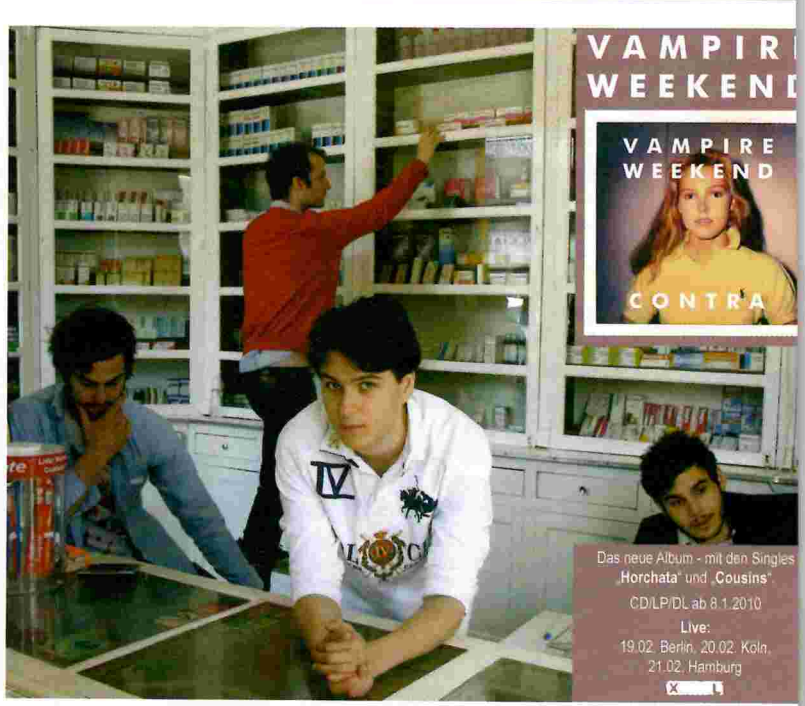
JULIAN CASABLANCAS

»Phrazes for the Young«

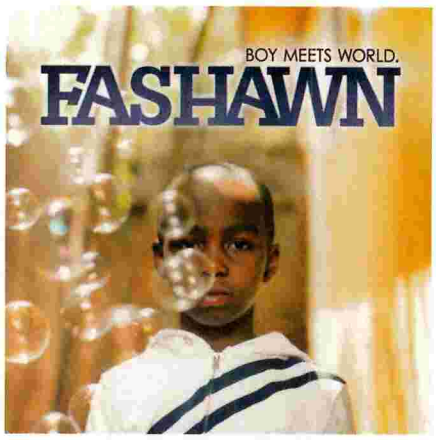
(RCA / Jive / Sony)
16.10.09

WETZKER: The-Strokes-Sänger Julian Casablancas hat mit seinem ersten Soloalbum ein One-Hit-Statement gesetzt. Song #3 trägt den Titel »11th Dimension« und beherrscht nicht nur das Album, sondern auch das Resümee der besten musikalischen Gedanken, die für Catchiness im Pop sorgen. Eine Kick-Ass-Rhythmusgruppe, die komplex aber kompakt jeden Discofreund sofort in ihren Bann zieht, eine simple aber schmissig geloopte Melodie auf dem Keyboard, eine warme New-Order-Gitarre, und dann plötzlich bei Minute 2:19 ein Motivwechsel, der wie ein Phoenix-Sample klingt. Und zwischendurch immer wieder die stoische, von den Strokes motivisch bekannte Gitarre, die wie ein Echo aus der Vergangenheit klingt. Das





www.beggarsgro



THESE BEATS ARE LEGAL

Hiphop und R&B mit Stephan Szillus

Das Alter ist ja frei nach Aaliyah und Chi-Ali nichts als eine Zahl. Ein weiterer Beleg für diese These ist das Debütalbum des gerade mal 20-jährigen **FASHAWN**. Die Lyrics des Youngsters aus Fresno, Kalifornien sind eine dermaßen abgeklärte Veranstaltung, dass man meinen möchte, ein altersweiser New Yorker MC aus der Golden Era arbeite sich auf einer Handvoll hervorragender Sampling-Beats an seiner Vergangenheit ab. Tatsächlich ist Fashawn ein versierter Storyteller in der Tradition von Slick Rick, Kool G Rap oder Nas. Zusammen mit den Ausnahme-Instrumentals von Produzent Exile, der bereits Talenten wie Aloe Blacc oder Blu passende Unterlagen geliefert hat, ist »Boy Meets World« *(One Records / The Orchard / Intergroove)* eine der Überraschungen des Indie-Hiphop-Jahres. 16 Jahre hingegen ist es her, dass **SOULS OF MISCHIEF** ihren Underground-Klassiker »93 Til Infinity« veröffentlichten und damit die Indie-Rap-Bewegung der Westküste in den Fokus rückten. Nach produktiven Jahren voller Solo- und Kollektiv-Projekte haben sich die vier Rapper für ihr fünftes Album »Montezuma's Revenge« *(Hieroglyphics Imperium / Groove Attack)* mit Produzentenlegende Prince Paul zusammengetan. Dem Sounddesign war das sehr zuträglich: Jazz-Bässe, rumpelnde Drums, infektiöse Vocal-Samples – es macht Spaß, den unangestrengten Flows von A-Plus, Tajai, Opio und Phesto auf diesem verspielten Klangteppich zu lauschen. Das Album ist kein Meilenstein wie ihr Debüt, aber Beweis genug, dass sich die freigeistige Hiphop-Crew ihre Ideale bewahrt hat.

An der R&B-Front bietet **RYAN LESLIE** mit seiner neuen LP »Transition« *(Universal)* zwölf funkelnde Songperlen, die sich um die bewährte Themen-Trias Liebe, Eifersucht und Versuchung drehen, handwerklich aber überraschend gelungen umgesetzt sind: Funk-, Disco- und Boogie-Einflüsse treffen auf Trance-Elemente, rollende Drums und charakteristische Bridges, mit denen Leslie auch durchschnittlichere Songentwürfe auf die nächste Ebene hievt. Auf »Something That I Like« demonstriert als Gast Pusha T, wie man einen solchen Song nach allen Regeln der MC-Kunst zerlegt – die Instrumental-Version von »Transition« bietet somit genug Mixtape-Futter für die nächsten Monate. Genau wie das neue Album des ewigen Talents **AMERIE**: Auf »In Love & War« *(Def Jam / Universal)* gibt es neben der herausragenden Single »Why R U«, die auf dem Ultramagnetic-MCs-Klassiker »Ego Trippin« von 1986 basiert, noch weitere interessante Fusionen aus Hiphop-Beats und Soul-Vocals zu hören, die an die Glanzzeit des R&B in den mittleren Neunzigern erinnern.

Spannenden Underground im deutschsprachigen Hiphop gibt es derzeit nicht nur in Wien, sondern auch auf der Achse Köln-Berlin zu entdecken: Das Duo **SICHTBETON**, bestehend aus dem Wahl-Kölner MC Lunte sowie dem Berliner DJ und Produzent V.Raeter, veröffentlicht sein zweites Album »Zurück« *(Spoken View / hhv.de)*. Es überzeugt mit düster-melancholischem Sound aus allerlei obskuren Samples, auf die Lunte seine assoziativ-komplexen Reime kettet. Abstrakt, poetisch, kunstvoll – und meilenweit vom aktuellen Deutschrap-Mainstream entfernt. Allerdings sollte man nicht den Fehler machen, Sichtbeton aufgrund ihrer Ausnahmestellung in ein Alternativ-Genre wie Spoken Word zu sortieren. Die Männer aus dem Funkviertel-Kollektiv vom Prenzlauer Berg sind so ›hiphop‹, wie es nur geht. Was man von **50 CENT** nicht mehr behaupten kann: Dessen viertes Album »Before I Self Destruct« *(Shady / Aftermath / Interscope / Universal)* legt leider ein trauriges Zeugnis davon ab, wie ein Künstler den Fokus verlieren kann. Zu hören ist hier nur langweilige Mixtape-Ware mit aufgesetzter Aggressivität. Alleinstellungsmerkmale: Fehlanzeige. Faszinierten die ersten Werke des Gangsta-Rappers noch mit ihrer Ghetto-Lyrik und einem treffsicheren Gespür für den Sound der Stunde, reicht es im Winter 2009 nur noch für eine schale Randnotiz.

ist so banal genial, dass man gar nicht daran denken möchte, von welchen Flohmarktplatten Casablancas hier abgekupfert hat – das Keyboard kopiert in leichter Variation den Refrain von Laura Branigans »Gloria« und auch Casablancas' Heldin Cyndi Lauper ist als Referenz heraushörbar. Durch diverse Umschichtungen der einzelnen Tonspuren hält Casablancas den Spannungsbogen bis zum Schluss. Diese Leichtigkeit geht ihm jedoch bei den meisten anderen, stets um die fünf Minuten angelegten Songs dieses Albums gründlich ab. Beispielhaft für das Versagen sei der Song »Left & Right in the Dark« angeführt, wie »11th Dimension« abermals eine achtzigerlastige Pop-Collage. Nicht zuletzt wegen der naiven Akzentuierung durch die Beatbox erinnert der Song stark an den Kulleraugen-Keyboardpop von Au Revoir Simone – Casablancas stellt sich selbst mit einer überbordenden Fülle von Ideen das Bein, er holt zu allem Überfluss um den Refrain herum zu weit aus und verwässert auf diese Weise diese und alle anderen Nummern dieses Albums.

HAMMELEHLE: In der Tat: Dieses Album ist öde und ärgerlich. Es klingt wie ein verregneter Nachmittag in einem Schleswig-Holsteinischen Neubaugebiet.

WETZKER: Die größte Konstante auf diesem Album, das auch die ein oder andere bluesige Erwachsenenrock-Nummer bereithält, ist natürlich Casablancas' Stimme. Die erinnert uns aus dem Hintergrund der Produktion wie ein Geist, der nicht gehört werden will, an die rebellische, rohe Energie, die vom Debüt der Strokes »Is this It« einst ausging. Die Rebellion ist jedoch verflogen. Casablancas ist jetzt 31 Jahre alt, er ist also in einem Alter, in dem man gerne damit beginnt, sich mit den eigenen Wurzeln auseinanderzusetzen, mit der Vergangenheit an sich. Dementsprechend mutet der Albumtitel »Phrazes for the Young«, eine Abwandlung des Titels eines Zeitschriftenbeitrages von Oscar Wilde aus dem Jahr 1894, wie ein depressiver Abgesang auf die verlorene Zeit an (Textprobe: »We're in a race against time / And time might be winning«). Casablancas huldigt aber nicht der entschwundenen Jugend, er karikiert vielmehr die nahende Midlife-Crisis auf humorfreie Art und Weise.

REIHSE: Ganz schön öde und auch ein bisschen blöde. Man sollte annehmen, ein The-Strokes-Man kenne andere Musik aus den achtziger Jahren als die US-amerikanischen New-Pop-Missverständnisse, die Casablancas hier unentwegt und unerbittlich zitiert. Das Album klingt extrem nach einem 1987 von CBS dann doch abgelehnten Soundtrack für eine US-Highschool-TV-Serie. Ein einziger guter Song – eine leidliche Ausbeute.

BLAKROC

»s/t«

(V2 / Coop / Universal)
27.11.09

HAMMELEHLE: Aufgrund ihrer bekanntlichen musikalischen Nähe zu Bands wie Pearl Jam und Radiohead stehen The Black Keys zunächst unter Generalverdacht –

auf dieser Platte machen sie als Blakroc jedoch etwas, was The Brand New Heavies auf »Heavy Rhyme Experience« ausprobierten oder The Roots auf »The Seed«: Hiphop mit Live-Instrumenten, Bluesrock mit Rappern. Höchste Verschwitztheits- und Authentitizitätsgefahr also. Aber weit gefehlt: »Blakroc« ist unerwarteterweise eine ganz ausgezeichnete Platte, reaktionär zwar, aber derart unterhaltsam gemacht, und, um das Wort mal zu benutzen, ›groovy‹. Früher hätte man das ›Fickmusik‹ genannt. Groovy ›Fickmusik‹.

DAX: The Black Keys arbeiteten auf den elf Songs dieses Kollaborationsprojekts zusammen mit 13 Sängern und Rappern, darunter Mos Def, Q-Tip, RZA, Raekwon – und unter Verwendung von Gesangsspuren des verstorbenen Ol' Dirty Bastard. Unfassbar gut wird es, wenn Nicole Wray singt. Ihre Stimme sticht aus dem virtuosen Sprechgesang der anderen heraus und ist tatsächlich irgendwo zwischen Nina Simone und Billie Holiday anzusiedeln. Die Beats auf »Blakroc«, etwa in dem Song »What You Do to Me«, sind gelegentlich schleppend wie die Beats von Tricky, als er noch Songs wie »Aftermath« schrieb. Der Rock, der den Hiphop hier komplementiert, hat seine Wurzeln im repetetiven, montonen Blues. Bisweilen klingen die elf Tracks daher wie Offenlegungen eines schwarzen Quellcodes, der sagen will: Hiphop mag sich hinentwickelt haben zu einer aufwändig produzierten, beatfixierten Sprechmusik, aber seine Wurzeln hat er doch im Call-and-response-Gesang der Plantagen und in den verminderten Akkorden des Blues. Wohl auch deshalb legen die Black Keys Wert darauf, dass der Hörer wisse: Auf diesem Album wurden keine Samples verwendet, nur echte, real eingespielte Instrumente sind zu hören.

SZILLUS: Der amerikanische Hiphop steckt seit geraumer Zeit in der Krise. Blakroc befeuern einen alten Alternativansatz mit neuen Ideen. In den besten Momenten klingt das Ergebnis tatsächlich nach The Roots, aber auch nach Ronson / Winehouse und, ja, nach Portishead bzw. dem frühen Tricky. Zunächst klingt das Album sehr traditionell und erinnert formal an jene Phase im Hiphop von 1979 bis 1983, als – zumindest im Studio – noch hauptsächlich über die live eingespielten Instrumentals von Funkbands gerappt wurde. Aufgenommen wurde das Album in Studios in Brooklyn und der Lower East Side. Heute könnte man diese Konstruktion als Versuch deuten, der urheberrechtlichen Verfolgung von Samples zu entgehen, im künstlerischen Ergebnis aber übersteigt »Blakroc« diesen faktischen Rahmen bei weitem: Songs wie »Coochie« mit Ludacris und dem hineingecutteten Ol' Dirty Bastard oder »Ain't Nothing Like You« mit Mos Def und Jim Jones sind nicht-loop-basierte, aber dafür mitreißende, erdig-organische Hiphop-Hits. Nicole Wray schließlich klingt auf den Morricone-artigen Gitarren der Black Keys zerbrechlich und fragil wie eine schwarze Beth Gibbons. Den roten Faden bildet der soundästhetische Charakter der Songs, der niemals das Gefühl aufkommen lässt, einer bloßen Compilation zu lauschen. Der ganze Vibe der Platte wirkt vielmehr sympathisch, cool, und vorwärtsgewandt. Blakroc sind nicht die Rettung von Hiphop, aber eine zündende Idee zum richtigen Zeitpunkt, die durchaus Nachahmer finden sollte. Und sie sind die letztlich einzig logische Schlussfolgerung aus all den Annäherungen zwischen Indierock- und Indierap-Lager der letzten zwei Jahre (Stichwort »Hipster Rap«). Dabei klingt das Album in keinem Moment nach jenem Schreckgespenst, das Mitte der Neunziger als ›Crossover‹ bezeichnet wurde und in der Regel aus dem banalen Aufeinanderprallenlassen von Metal-Riffs und geshouteten Raps hervorging und Frankensteine wie Limp Bizkit oder Clawfinger hervorbrachte. In einer der hervorragenden ›Webisodes‹, die als virales Marketingtool für »Blakroc« erstellt wurden (www.blakroc.com), sagt Dan Auerbach, der Sänger und Gitarrist der Black Keys, dann auch ganz klar zu Q-Tip, dass man mit diesem Projekt so weit wie möglich von »diesem Rap-Metal-Zeug« distanziert bleiben wolle. Eine weise Entscheidung: So ist »Blakroc« letztlich eine sehr starke Rap-Platte mit harten Drums, tiefen Basslines und, ja, Gitarrenriffs geworden, die aber die gängigen Stolperfallen solcher Projekte zielsicher umschifft.

SEAN LENNON

»Rosencrantz and Guildenstern Are Undead« (OST)

(Chimera / Indigo)
30.10.09

HAMMELEHLE: Ausgerechnet John Lennons Sohn Sean liefert mit »Rosencrantz and Guildenstern Are Undead« den Soundtrack zu einer weit hergeholten »Hamlet«-Adaption mit Vampiren – toll. Die Rolle des ratlosen Königsohns ist ja nicht völlig unpassend für ihn. Der Score fällt allerdings hinter dem Film zurück: Dies ist Wellmade-Filmusik irgendwo zwischen Hanns Eisler und Krzysztof Komeda, sie ist weitgehend instrumental, äußerst traditionsorientiert und zudem etwas zurückgenommener als Komedas Score zu »Tanz der Vampire«. Wäre Transsylvanien wie Lennons biedere, bemüht stimmungsvolle Fingerübung – das Land wäre längst in der EU.

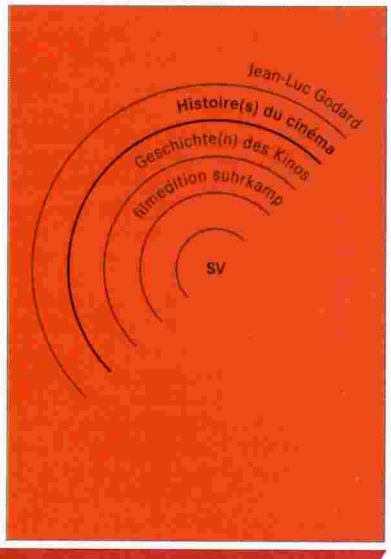
Sean Lennon schrieb die Musik zu einem »Hamlet«-Vampirfilm – die Rolle des ratlosen Königssohns ist ihm auf den Leib geschrieben

HÜBENER: Von wegen bieder und bemüht stimmungsvoll! Das verspielt-schmissige »Title Theme« klingt, als würden The Dresden Dolls auf Zirkuspferden in die Manege einreiten. Meditative Klavieretüden à la Brian Eno gehen alsbald in eine mit Tuba, rasant in Pizzicato-Spielweise gezupften Streichern und Kinderklavier in Szene gesetzte Polka über, zu deren trunkener Anmutung punkiges Getrommel und schneidige Gitarrenriffs beitragen. Immer wieder lassen Vibraphon, Glockenspiel, Flöten, Streicher, Bläser und ein finsteres Klavier den mondbeschienenen Nachthimmel von gotischen Feuerwerken erleuchten. Dazu schreit ab und an ein Käuzchen. Oder man hört das morbide Seufzen untoter Vampirschönheiten. Interessant ist, wie hier das Dunkel-Romantische, anders als üblich, mit dem Schnell-Dynamischen gepaart wird. Das führt zu Mollakkorden, die Galopp reiten, zu einer Schwermut, der das Flotte nicht fremd ist. Genau dadurch wirkt das Ganze mitunter auch so komisch, ohne

NOCH MEHR LICHT

ABÉCÉDAIRE – Gilles Deleuze von A bis Z
3 DVD9 im Digipack, Farbe, 453 Min.,
Französische OF m. dt UT und dt Voice over, 64stg. Booklet.

Joris Ivens Weltenfilmer: Filme 1912 bis 1988
5 DVD, Farbe + s/w, ca. 15 Stunden,
mit 300seitigem Buch, im Schuber.



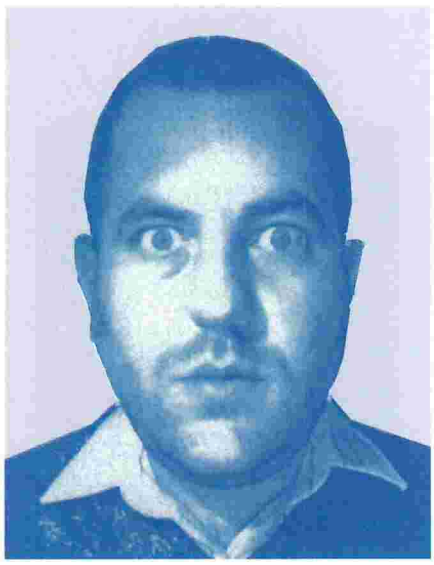
Jean-Luc Godard: Geschichte(n) des Kinos
2 DVD, PAL, Farbe + s/w, 264 Min.,
mit einem Essay von Klaus Theweleit.

Im Buch- oder Fachhandel oder direkt bei

absolut MEDIEN

absolut Medien
Adalbertstr. 15
10997 Berlin
030 28539870

info@absolutmedien.de
www.absolutmedien.de
www.absolutondemand.de



MUSIK ZUR ZEIT

Martin Hossbach

ist Chef vom Dienst und Anzeigenverkäufer bei Spex, organisiert ›Spex Live‹ und betreibt auf spex.de gleich vier Blogs.

Various: »Nippon Folk, Japan Blues« *(The Trilogy Tapes, 2009)*

Im engen Kellerlabyrinth des Londoner Plattenladens und Labels Honest Jon's in der Portobello Road arbeitet unter einer flachen Decke der überaus emsige Engländer Howard Williams. Williams ist für das Mailorder-Geschäft von Honest Jon's zuständig, während ein paar Winkel, Ecken und Plattenberge weiter in einem fensterlosen Raum der Grafiker Will Bankhead die Cover des Labels gestaltet. Für Bankheads eigenes Blog und Label The Trilogy Tapes, das neben von Skatewear inspirierten T-Shirts in Kleinstauflagen auch Kassetten mit obskurem Noise-Improv-Wahnsinn aus den USA veröffentlicht, hat Williams nun eine Compilation mit traditionellem japanischem ›Folk‹ und ›Blues‹ (oder auch: ›Volksmusik‹) aus verschiedenen Ecken der Inselkette vor der Ostküste Asiens zusammengestellt – aufgenommen und oft ohne Angabe von Interpreten in den Sechzigern und Siebzigern auf Vinyl veröffentlicht. Songs über ›Zauberer‹; Lobgesänge auf heiße Quellen, in denen der Rhythmus aufs Wasser geklatscht wird; rohe, hart-perkussive Shamisen-Lautenmusik aus dem äußersten Norden des Honshu-Kernlands; von Bambusflöten untermalte, von Taiko-Trommeln angefeuerte Arbeiterlieder; Seemannsweisen, deren Rhythmus das Einholen der Heringsnetze immitiert (»Dokoi sho, dokoi sho!«); Straßenmusik aus der Kansai-Region um Osaka. Für meine westlichen Ohren: noch nie gehörte Musik, die laut Williams und Ryuichi Sakamoto (vgl. Vorspiel in dieser Spex) in Japan in der Bedeutungslosigkeit zu verschwinden droht. Im nächsten Jahr wird Williams weitere auf alter japanischer Musik basierende Compilations veröffentlichen – auf Honest Jon's und auf seinem Label Ethbo (geplant: Musik aus japanischen Gangsterfilmen der Siebziger). Die auf nur 100 Stück limitierte Kassette ist über www.thetrilogytapes.com zu beziehen.

allerdings ins Alberne abzugleiten. ›Grotesk‹ ist das angemessene Wort. Und das alles ist ja völlig logisch: Wie ließe sich das Tote, das lebt, denn besser ausdrücken als durch eine Art dynamischer Schwere, als durch rasant gespielte Trauermusik? Nicht nur das, was tot ist und irgendwie doch zu leben scheint, gehört zum ambivalenten Wesen des Grotesken – wie es beispielsweise der Literaturwissenschaftler Wolfgang Kayser in seinem Standardwerk »Das Groteske« (1957) beschrieb –, überhaupt ist die Verbindung des Nicht-Zusammengehörenden sein Charakteristikum. Auch in dieser Hinsicht hat der Sohn von John Lennon und Yoko Ono, der indische Tablas mit dem aus dem Flamenco bekannten Händeklatschen paart und dazu Cembalo und Akkordeon erklingen lässt (»Charlotte's Theme«), einiges zu bieten. Das Phänomenale ist, dass diese Stilvielfalt mit solcher Leichtigkeit um die Ecke schlendert und an keiner Stelle gewollt wirkt! Manchmal erinnert diese Musik an die minimalistischen, auf Repetition und Variation basierenden Kompositionen Michael Nymans und Yann Tiersens. Mitunter muss man gar an die immer ein wenig nach Einmarschbereitschaft oder zumindest Truppenmassierung klingenden britischen Neoklassizisten In The Nursery denken, denen spätestens mit ihren Stummfilmkompositionen – unter anderem für Dziga Vertovs Klassiker »Der Mann mit der Kamera« (1929) – auch hochkulturelle Weihen zuteil wurden. All das aber sind Hilfskonstruktionen, denn genaugenommen hat Sean Lennon einen unvergleichlichen und eigenständigen Soundtrack geschaffen. Es ist zu hoffen, dass der umtriebige Musiker und Sänger auch in Zukunft einen Teil seiner kreativen Energien in Filmkompositionen fließen lässt. Mit der Musik zu »Rosencrantz and Guildenstern Are Undead« hat er ein kleines Juwel geschaffen, das umso hübscher funkelt, weil es eigentlich keiner auf der Rechnung hatte.

Annie knackt den Mainstream, indem sie das Richtige im Falschen macht – ähnlich den Pet Shop Boys, nur mit anderen Mitteln

REIHSE: Ein schönes Album, nicht unbedingt originell, aber wie Brian Eno schon sagte: »94 Prozent Tradition und sechs Prozent Innovation sind ein gutes Maß in der populären Kunst.«

ANNIE

»Don't Stop«

(Smalltown Supersound / Alive) 20.11.09

LINTZEL: Annie verfolgt ihr mit »Anniemal« 2007 begonnenes Projekt weiter: Wahre Musik im Falschen machen, den sogenannten Mainstream mit seinen eigenen Mitteln knacken, ohne dass er es merkt. Also das, was die Pet Shop Boys mit anderen Mitteln versuchen, vielleicht auch Jochen Distelmeyer mit seiner Soloplatte. Und so klingt »Don't Stop« erst einmal cheesy und oberflächlich, nach eingängiger ›Radiomusik‹ im gemeinsten Sinne. Daneben, darunter (oder darüber?) gibt es aber die zweite Ebene aus Referenzen und Mikrozitaten für die, die es besser wissen. Bow-Wow-Wow-hafte Drums, knackige Boogiefunk-Beats, überklare Gesangspassagen, die an Saint Etienne erinnern und vieles mehr. Überhaupt: Saint Etienne! Deren Idee einer universalen Popmusik, in der sich zugleich unterschiedliche historische Spuren aufspüren lassen, scheint das Rollenmodell von Annie zu sein. Auch wenn sie natürlich – musikalisch gesehen – völlig andere Register zieht.

HOSSBACH: Das erste Stück trägt den Titel »Hey Annie«. Sie singt Satzfetzen aus dem Britney-Spears-Songbaukasten, was dann wie folgt klingt: »Hey Annie! / Do you want more, baby? / Do you want more? / Hey Annie! / I want more, baby / I want more«. Annie hier einen echten, ›authentischen‹ Wunsch nach Gefühlsausdruck zu unterstellen, liefe total ins Leere. Ihre Lyrics-Versatzstücke sind vielmehr wie Metakommentare bzw. -zitate zu bereits hundertmal Gehörtem zu lesen. In »My Love Is Better« lässt Annie ihre Meta-Texterei sein und battled im Stile eines, Achtung!, LL Cool J eine nicht näher bezeichnete Konkurrentin. Sie singt: »My love is better / Than your love / My heart is better / Than your heart / My moves are better / Than your moves / My kiss is wetter / Than your kiss / ... / You know you'll never have my hits / I'm so much better / So beat this!« Ge-ni-al! Aber auch kein Wunder: Das große Produzententeam Xenomania hat bei »Don't Stop« mitgemischt.

LINTZEL: Ge-ni-al, in der Tat – aber warum muss es sich um eine ›Konkurrentin‹ handeln? Es könnte ja auch ein Mann gemeint sein...

HÜBENER: Annie ist die Britney Spears des Indie-Pop. Alle, denen es etwas peinlich ist, die Striplokalmusik des personifizierten Kontrollverlusts Spears öffentlich zu hören, all jene, welche die in her own special way sehr schöne vorletzte Spears-CD »Blackout« (2007) lieber hinter Kreidler-Albumcovern verstecken, müssten sich für die Norwegerin mit dem saccharinen Gesang zwischen Sarah Cracknell (Saint Etienne!) und Sandra begeistern können. Denn Annie hat keine Angst vor der Nähe zum ausschließlich aus künstlichen Aromastoffen versehenen Plaste-und-Elaste-Tanzpop von Britney Spears, besitzt aber etwas, was diese nie hatte: Straßenglaubwürdigkeit (Streetcred) und subkulturelles Kapital. Annie traut man zu, dass sie ein paar Bücher zu Ende gelesen hat und politisch irgendwie ›conscious‹ ist.

HAMMELEHLE: »Don't Stop« ist eine gigantische Platte! Genau die Sorte von Euphoriemusik, auf die man das ganze Jahr 2009 vergeblich gewartet hatte. Und vermutlich das einzige Album, das in der Lage ist, die Lücke zwischen »Wetten, dass... ?« und Anti-Gentrifizierungsparty zu schließen. Viel, viel größer als Annies Debüt. »Loco« allein ist unfassbar mitreißend. Und »Marie Cherie« klingt fast wie das »Lohengrin«-Vorspiel, bloß nicht so proto-prä-faschistoid.

LINTZEL: Es ist schon ein bisschen irre, wie viel Strategie und filigrane Second-Order-Schläue wir hier Annie unterstellen und als Beschreibungs- und Erklärungsansatz für ihre Musik benutzen. Dabei sollte man auch die Frage nach den historischen Grenzen strategischer Popmusik nicht ausblenden: Was genau soll es heute eigentlich genau bringen, den ›Mainstream‹ subversiv, kritisch oder wie auch immer zu adressieren? Schließlich hat dort eh alles Platz, und auch die Position des ironischen Kommentators muss – anders als im Zitatpop-Summer-of-'82 –

QUESTIONNAIRE

Essenzielle Fragen: Charlotte Gainsbourg

FRAGEN: MAX DAX **ILLUSTRATION:** PATRICK KLOSE

Die Schauspielerin und Sängerin Charlotte Gainsbourg, Tochter von Serge Gainsbourg und Jane Birkin, spielte zuletzt in Todd Haynes' Dylan-Film »I'm Not There« und in Lars von Triers »Antichrist«. Mit »IRM« veröffentlichte sie am 22. November ein neues, von Beck produziertes Album.

Der Song von Bob Dylan, der mein Leben veränderte…?

…Ich war 15 Jahre alt, als ich meinen Vater fragte, ob es ein Lied gäbe, ohne das er nicht leben könne. Serge antwortete, ohne zu zögern: »Lay, Lady, Lay.« Also kaufte ich mir den Song, und es war um mich geschehen. Ich spreche gar nicht vom Text – Mann versucht Frau zu verführen –, sondern von Dylans Stimme, die mich mit diesem Song kalt erwischte. Als ich mich auf meine Rolle als Bob Dylans Ehefrau Sara in Todd Haynes' Film »I'm Not There« vorbereitete, schickte mir Todd eine CD mit Songs, die ich mir anhören musste, darunter »Sad Eyed Lady of the Lowlands« und »Sara«. Letzterer ist ein wahrhaft lyrischer Song. Es gehört zum Beruf des Schauspielers, sich mit der Rolle, die man spielt, ein Stück weit zu identifizieren. Ich hörte »Sara« also als einen an mich gerichteten Song Dylans – und musste weinen.

Mein liebster Film von Claude Miller…?

…trägt den Titel »Unser Weg ist der beste« und kam Mitte der Siebziger in die Kinos. Der Film war auf eine subtile Weise gewalttätig. Er veränderte mich nachhaltig. Denn zum ersten Mal in meinem Leben verspürte ich, dass mich das Gewalttätige nicht mehr abstieß, sondern irgendwie reizte. Ich würde daher sagen, dass dieser Film das Ende meiner Kindheit und den Beginn meines Erwachsenseins markiert. Serge besaß den Film auf VHS-Kassette. Ich habe ihn mir – auch mangels Auswahl – damals dutzende Mal angesehen. Die erste echte Filmrolle meiner Karriere war dann gleich die Hauptrolle in Millers »Das freche Mädchen«, denn meine Mutter kannte Claude ganz gut, und ich durfte vorspielen – ich war 14 Jahre alt und hatte gerade den Song »Lemon Incest«, ein Duett mit meinem Vater, eingesungen. Die anschließenden Dreharbeiten erlebte ich als totale Freiheit. Ich hatte mein eigenes Hotelzimmer und betrank mich das erste Mal in meinem Leben. Für diese Chance bin ich Claude ewig dankbar!

Mein tägliches Ritual besteht darin, dass ich…?

…Sencha-Tee trinke. Ich nehme mir sogar auf Reisen meinen eigenen Tee mit, damit ich nicht diskutieren muss. Der Tee hilft mir, mich heimisch zu fühlen. Ich habe vor kurzem mit dem Rauchen aufgehört, meine Kinder haben mich darum gebeten. Die Umstellung fiel mir nicht leicht: Mein bisheriges Ritual, die Zigaretten, die ich bis dahin täglich geraucht hatte, waren für mich stets wie Freunde und Beschützer, Schild und Schwert zugleich. Mit einer Zigarette kann man sich aufdringliche Menschen vom Leib halten. Ich vermute, dass Leute wie ich aus einem einzigen Grund rauchen und trinken: Wir fühlen uns nicht wohl in unserer Haut. Wir brauchen etwas, das uns ablenkt. Und nichts vereinnahmt einen besser als eine Zigarette – und sei es nur für ein paar Minuten.

Mein Lieblingskünstler…?

…ist derzeit der Fotograf Pierre Molinier, der 1976 Selbstmord beging, und dessen beunruhigende erotische Collagen mich umhauen. Oft fotografierte er sich selbst als Frau. Und auf vielen seiner Schwarzweiß-Fetischbilder tragen die Porträtierten unheimliche Masken. Er fotografierte auch Männer, die miteinander Sex haben. Oft sind seine Fotos zu symmetrischen, sexuell aufgeladenen Collagen komponiert und erinnern an Bühnenbilder in einem Burleske-Theater. Vor ihm liebte ich Mirò, Picasso und Degas. Ich finde es langweilig, einem Künstler bedingungslos zu folgen, ich verfalle alle paar Jahre einem neuen Stil. Ich empfinde das als Evolution, so wie ein Kind stets einem neuen Wunsch folgt und daran wächst.

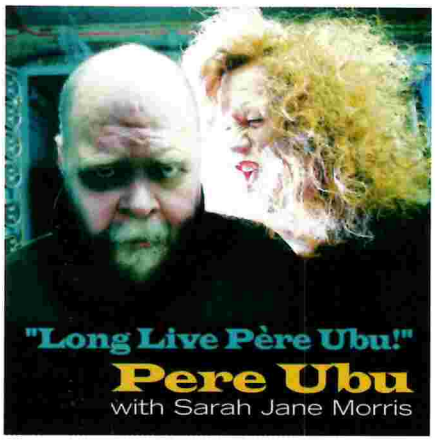
Beck veränderte meine Sicht auf die Welt, weil ich…?

…zum ersten Mal, seit ich Musik mache, das Gefühl hatte, ebenbürtig an einer Plattenproduktion beteiligt gewesen zu sein. Das mag auf den ersten Blick irritierend klingen, schließlich hat Beck zu Recht alle Produktions-, Kompositions- und Texter-Credits für »IRM« bekommen. Doch ich war während der gesamten Produktion anwesend. Ich habe ihn zu allem, was er für dieses Album getan hat, inspiriert. Ich war gewissermaßen seine Muse. Texte entstanden, indem ich ihm meine Aufzeichnungen zum Verwursten gab – Gedichte, Skizzen für Songtexte, Notizen. In jedem der neuen Songs erkenne ich diesen Einfluss von mir wie einen roten Faden wieder. Beck baut Songs stets nach dem gleichen Schema: Erst bastelt er einen Beat, dann kommt ein tragendes Instrument dazu, dieses spielt die Melodie, dann kümmert er sich um überraschende Harmoniewechsel. Immer, wenn mir etwas nicht gefiel, sagte ich es ihm, und er modifizierte es. Wenn mir aber etwas gefiel, ermutigte ich ihn, in dieser Richtung weiterzuarbeiten. Also spüre ich auch musikalisch eine Menge von mir in den Songs. Er konnte sich in mich hineinversetzen, und auf mir lastete nicht die Verantwortung, als Fremde in Los Angeles und aus eigener Kraft Songs schreiben zu müssen.

Meine Kleider kaufe ich mir…?

…oft im Secondhand-Laden. Allein schon aus beruflichen Gründen: Als Schauspielerin muss ich immer wieder in neue Rollen schlüpfen, und dazu gehört jeweils auch ein Kleidungsstil. Das scheint auf mich abgefärbt zu haben. Die wenigsten Menschen tragen schließlich Designerklamotten direkt aus der Boutique, sondern sie haben ihre Lieblingssachen, die deutliche Gebrauchsspuren aufweisen. Wenn ich versuche, mich in eine andere Person hineinzudenken, denke ich immer erst an eine Silhouette. Diese versuche ich dann mit einem Kleidungsstil zu verbinden, etwas, in dem sich meine Charaktere wohlfühlen würden. Meine eigene Silhouette ist schnell beschrieben, ich trage eigentlich immer die gleichen Jeans, die gleichen Stiefel und das gleiche T-Shirt. Wenn ich könnte, würde ich diese nie wechseln, aber irgendwann fängt alles mal an zu riechen. Auch Serge pflegte sich uniform zu kleiden, ich kannte ja seinen Kleiderschrank. Da hingen aufgereiht sechs schwarze Jacketts und zehn Blue Jeans. Er trug immer Jackett und Jeans. Mit Jane war es genauso. Sie trug auch immer die gleichen Klamotten. Ich denke also, dass ich dieses Glück, meinen Stil gefunden zu haben, auch deshalb so genießen kann, weil meine Eltern es mir so vorgelebt haben.

Charlotte Gainsbourg *»IRM« (Warner) 11.12.09*



ODYSHAPE

Selten gehörte Musik mit Joachim Ody

Seinen musikalischen Durchbruch schaffte **MAX RICHTER** mit dem vielfach preisgekrönten Soundtrack zu »Waltz With Bashir« sowie mit einigen anderen Auftragskompositionen – betörenden, postminimalistischen Skizzen, gehalten einerseits im Stile von Glass und Reich, durchdrungen andererseits von neuer klassischer Kammermusik à la Pärt und Nyman. Im Vergleich zu seinem selig im Geigenhimmel schwebenden Erstlingswerk, dem jetzt wiederveröffentlichten »Memoryhouse« aus dem Jahr 2002 *(Fat Cat)*, wirken die bekannten Werke aber eher wie Petitessen. Man könnte »Memoryhouse« sogar schon jetzt als Richters Opus Magnum bezeichnen, so souverän triumphiert hier das Pompöse und Erhabene, ohne je in Selbstgefälligkeit abzugleiten. Das Werk wurde seinerzeit mit dem BBC Philharmonic Orchestra konzipiert, und man merkt jedem der 18 Stücke an, wie der in London lebende deutsche Komponist den Begriff Schönheit unter Hinzuziehung von melancholischem Pop und dezenter Elektronik facettiert. Da verliert sich nichts im Nirgendwo, fast alles erstrahlt in Breitwand-Metrocolor – so wie im Titel »Lines On a Page«, in dem gleich hundert Violinen andächtig schmachten.

Ach ja, die Violine, des Klassik-Fetischisten liebstes Kind. Klingen sie bei Richter noch nostalgisch, bekommen sie im avancierten Jazz eher etwas Zerstörerisches. Doch wo sind sie, die herausragenden Geiger/Geigerinnen, die die Saiten genüsslich traktieren, ohne dabei auf die Nerven zu gehen? Nun, die mit Sicherheit kratzbürstigste Variante des Gegen-den-Strich-Spielens kann man in der Vortragskunst von Carla Kihlstedt entdecken. Wie zahlreiche andere amerikanische Protagonisten hat sie sich dadurch hervorgetan, mit vielen Prominenten zu kooperieren, ohne je richtig bekannt zu werden. Wie dem auch sei: Auf **FRED FRITH**s neuem Album »Nowhere, Sideshow, Thin Air« *(ReR)* gibt sie fast ausnahmslos den Ton an. Es handelt sich um eine Sammlung von Tanztheater-Stücken, die Frith für drei Choreografien geschrieben hat. Milde ist er bisweilen, der alte Avantgarde-Revoluzzer; besinnlich und ungemein detailverliebt geben sich seine Ensemble-Miniaturen. Frith konstruiert hochwertige Zwölf-Ton-Kompatibilitäten – mit dem einen Ohr am Puls der Zeit, mit dem anderen versinkend in der noch sporadisch auftauchenden Aufmüpfigkeit vergangener Tage. Und genau dieses musikalische Nach-vorne-Preschen von damals blitzt auch in Friths zweitem neuen Release wieder auf: »Impur 2« *(ReR)*. Das Stück ist die Wiedergabe einer Live-Performance vom Dezember 1997, die er als Lehrer mit seinen Schülern der L'Ecole Nationale de Musique in Lyon spontan arrangierte. Es ist gebaut auf Rhythmus, Harmonie, Rock-Noise, exotische Instrumentation, Komplexität und Melodik – Insignien eines freien unbändigen Musizierens inklusive Chaos, Exzentrik und Theatralität, und genauso klingt das Ganze.

Womit wir bei David Thomas wären, einem anderen unverwüstlichen Hasardeur, der einst in der Rockmusik die Karten neu mischte. Jetzt hat er sich mit **PERE UBU** zurückgemeldet und sozusagen sein Alter Ego vertont: das skandalumwitterte Theaterstück »Ubu Roi« von Alfred Jarry. Doch was 1896 in Paris noch garstig und bürgerschrecklich war, gerät im Ohio der Jetztzeit trotz aller Surrealismen im Plot eher harmlos. In »Long Live Père Ubu« *(Cooking Vinyl)* raunzt, krächzt und blökt sich Thomas als gefräßiger König Ubu mit seinem fetten Weibe (Sarah Jane Morris) durch eine Folge von Episoden, deren Handlung nur erahnbar bleibt. Das fehlende Provozierende, ja Schauerliche, wird durch schmeichelndes Synthie-Gezirpe ersetzt. Und doch ist diese zahme Pop-Adaption durch den eigenbrötlerischen Fleischklops lustig: Mit »Long Live Père Ubu« huldigt David Thomas zwar nicht Alfred Jarry, dafür aber vor allem – und das wie gewohnt brillant – sich selbst.

THEMSELVES

»Crownsdown«

(Anticon / NTT / Indigo)
26.10.09

DAX: Zehn Tracks, vierzig Minuten. »Crownsdown« ist ein Hiphop-Album, das auf komprimierteste Weise Styles abbildet. Herausgestellt werden muss das Rhythmusgefühl der zwei Rapper Doseone und Jel. Ihr Vortragsstil ist im besten Sinne tight. Ihre Raps füllen den Raum zwischen Drum Machine, vom Sampler abgerufenen Breakbeats und spärlichen Keyboards mit einer Power, wie sie an Young MC erinnert, als er seinerzeit auf seinem Debütalbum um sein Leben rappte.

REIHSE: Bollerwagen-Rap. Erinnert an The Disposable Heroes of Hiphoprisy, mit genau deren Problem: Es ist ein Gepolter und Gerummse, dass es einem damals wie heute verunmöglicht, sich auf die Texte zu konzentrieren.

DAX: Dass es Themselves gelingt, trotz oder wegen ihrer zungenbrecherischen Reime Tracks aufzunehmen, die wie Songs funktionieren, ist das Merkmal, welches sie von anderen Hiphop-Acts unterscheidet. Im Grunde funktionieren Themselves wie eine minimalistische, repetitive Variante der späten Massive Attack. Hit des Albums ist »The Mark« (vgl. Spex-CD): Der Midtempo-Track wird von einem Motiv in Moll getragen, dazu rappen Doseone und Jel anstelle eines Refrains an Kinderreime erinnernde, von ihnen mehrfach wiederholte Zeilen. Dazwischen: ein zwingender zerhäckselter Beat, Sprechgesang in atemberaubender Geschwindigkeit, Scratches und ein den ganzen Groove antreibender Gitarrenakkord. Ja, das ist Gepolter und Gerummse, und es war im Hiphop noch nie einfach, einem schnellen Zungenschlag zu folgen. Themselves könnten, entsprechender Ehrgeiz und entsprechende Verkleidung vorausgesetzt, groß werden wie The Prodigy.

nicht mehr erkämpft werden. Die ist längst schon vorgesehen und domestiziert. Das neue Annie-Album wirft – jenseits des ›unmittelbaren‹ Genießens – denn auch die Frage auf, wie ›strategisch‹ Pop heute noch sein kann, wann strategisches Wissen in Zynismus kippt. Möglicherweise ist das Tolle an »Don't Stop«, dass Annie ein beeindruckendes lexikalisches Arsenal einsetzt und auch transparent macht – aber dennoch nicht zur Schau stellt. Ein Verdacht: Annie hat kein (ab-)geklärtes Verhältnis zu den Bausteinen ihrer Strategie, sondern ein melancholisches (um jetzt mal wieder das zuletzt etwas in Verruf geratene Konzept der Melancholie ins Spiel zu bringen). Im Zweifel ist Annie vielleicht doch eher für den Zweifel?

HAMMELEHLE: Ah! Womöglich ein neuer Fall für die Zeit-Debatte Gnostiker versus Empathiker? Dafür, dass Annie eher auf der Seite der Empathiker zu finden sein könnte, spricht beispielsweise »Songs Remind Me of You« (vgl. Spex-CD), dessen melancholische Catch-Frage »How does it feel to hear your songs on the Radio?« das gesamte, einem eigenen Radiohit folgende Kippen von Euphorie in Ernüchterung in einer Beziehungsgeschichte spiegelt.

SZILLUS: Das darf bezweifelt werden. Themselves präsentieren sich auf »Crownsdown« zu verkopft, zu verspielt, sich allen gängigen Klischees des Hiphop veweigernd – was sie dabei verlieren, ist das Fundament, das sie dringend benötigt hätten: Doseone und Jel stammen aus dem Anticon-Umfeld, das in der Indie-Rap-Bewegung der Neunziger verwurzelt ist. Damals wie heute macht es prinzipiell Sinn, sich allein formal gegen das beherrschende Mainstream-Verständnis von Hiphop aufzulehnen, den Puffys und Kanyes dieser Welt die intellektuelle Stirn zu bieten. Schade nur, wenn dabei nicht viel mehr als ein anstrengendes Tondokument der eigenen stilistischen Unentschlossenheit herauskommt. Man weiß nicht wirklich, was Themselves von einem wollen, und aufgrund ihrer stressigen Soundästhetik hat man auch nicht wirklich Lust, sich darauf einzulassen.

DÃM-FUNK

»Toeachizown«

(Stones Throw / Groove Attack)
16.10.09

JANSON: Das momentane Lieblingskind aus dem Hause Stones Throw. Hip Boogie und Funk Hop zwischen tiefergelegten Automobilen, Science-Fiction-Momenten und dem Versuch einer maskierten (Dãm-Funk und seine Sonnenbrille) Hommage an die omnipotenten Mannsbilder Egyptian Lover und Roger Troutman unter dem gleichzeitigen Abbau von überschüssigem Testosteron. Macho-Musik für Softies. Fast vollkommen in den instrumentalen Momenten und bezaubernd mit der fragilen Romantik einer Talkbox. Ridley Scott irrte: Es regnet nie in Los Angeles.

SZILLUS: Der alterslose Dãm-Funk bezieht sich mit seinem Soundentwurf in der Tat auf die Ära des Electro-Funk und des Boogie, Anfang bis Mitte der achtziger Jahre. Großen Wert legt er dennoch auf die Feststellung, dass seiner Musik kein rein retrospektiver Gestus innewohnt: »Modern Funk« nennt er den Stil, den er aus seinen Einflüssen von Prince bis Cameo, von Newcleus bis Hashim generiert und in die Post-Zweitausender eingepflanzt hat. Dãm-Funks Tracks sind gleichzeitig atmosphärisch und funky, sie transportieren den ruhelosen und dennoch entspannten Vibe seiner Heimatstadt Los Angeles perfekt. Interessant, dass sein fünfteiliges Opus Magnum »Toeachizown« (als Fünffach-Vinyl oder Doppel-CD, auf der lediglich eine Auswahl der Stücke enthalten ist) beim geschmäcklerischen Indie-Hiphop-Label Stones Throw erscheint. Begierig aufgegriffen wird sein sehr spezieller Sound in erster Linie von der weltweiten Beat-Brigade, die zwischen darkem Londoner Dubstep, verspieltem Wonky aus Glasgow und abstrakt klapperndem Boombap aus Nordkalifornien offenbar noch einen Platz für diesen Exzentriker gefunden hat: Mary Anne Hoobs spielt seine Stücke nach Flying Lotus und vor Kode 9, von befreundeten progressiven Beatschmieden wird er als Reinkarnation von Zapps bereits erwähntem Roger Troutman gefeiert. So ist vor allem spannend zu beobachten, auf welch fruchtbaren Boden Musik wie die von Dãm-Funk derzeit in einer ›Szene‹ fällt, die diesen Namen mangels Geschlossenheit oder auch nur ähnlicher Sozialisation kaum verdient und dennoch bereits eigene Gesetzmäßigkeiten, Treffpunkte und Formate entwickelt hat.

DAX: Man glaubt es kaum, dass »Toeachizown« ein Debütalbum darstellt, so aus der Zeit gefallen klingt es – fast schon wie die Wiederveröffentlichung eines Klassikers. Das liegt vermutlich zu einem Gutteil auch daran, dass Dãm-Funk mit Original-Equipment aus den Achtzigern arbeitet – statt mit den digitalen Emulationen der Synthesizer, Drum-Machines und Sequencer, die heutzutage in jeder ProTools- bzw. Logic-Benutzeroberfläche vorinstalliert sind. Das ist nicht nur eine Frage des Sounds. Das ist vor allem eine Frage der Widerspenstigkeit. Die Geräte damals hatten ihre Tücken; Beats wie Sounds mussten ihnen abgetrotzt werden. In gewisser Hinsicht hat also Dãm-Funk eine Produktionssituation nachempfunden, wobei ihm zweierlei half. Zum einen hatte er eine klare Vision, als dass er an einen bekannten, ausdefinierten Sound anknüpfen wollte. Zum anderen verfügt er wie ein gelernter Koch über ein lexikalisches Musikwissen in Sachen Electrofunk, das er als DJ auf seinen »Funkmosphere«-Parties in L.A. jede Montagnacht zur Schau stellt. Nicht umsonst nennt man ihn an seiner Wirkstätte ›The ambassador of boogie funk‹.

MAYO THOMPSON WITH SVEN-ÅKE JOHANSSON'S QUINTETT

»Shotgun Wedding«

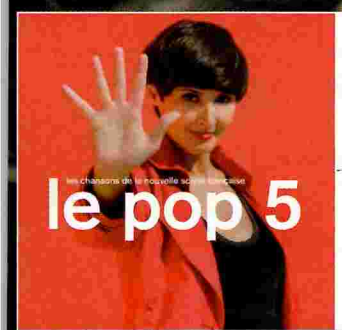
(Yellow Bird / Edel)
13.11.09

REIHSE: Wunderbar. Mayo Thompsons neues Werk ist eine Kollaboration mit dem Sven-Åke Johansson Quintett. Thompson, für den wohl einst der Begriff Leftfield erfunden wurde, und Johansson, der ruhmreiche Meister der freien/improvisierten Musik, legen ein Album zwischen Jazz und Spinnerei vor, das man tatsächlich mit Genuss hören kann. Man merkt ihnen all ihre Erfahrung an. Musik von guten Menschen, die sich um Geschmäcker nicht viel scheren.

KRÄMER: Freier noch als frei, weil auch immer wieder zu festen Strukturen gefunden wird. Kurze Momente, in denen das Intuitive, die Suche nach dem nächsten Weg auch Egales produziert, hätten ohne weiteres weggeschnitten werden können, machen aber im Gesamtkontext eigenen Sinn. Das Tolle, und in diesem Genre nicht

GADP NEWS

gadp gadigital groove attack le pop musik

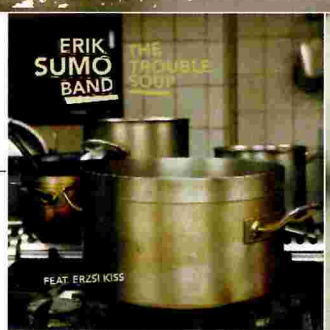


VARIOUS
LE POP 5 CD / LP

LE POP MUSIK / LPM25-2 / LPM25-1
Das beste im aktuellen französischen Pop.
Mit brandneuen Stücken von Benjamin Biolay, Vanessa Paradis, Dominique A, Holden, Vincent Delerm ...

JOE BARBIERI
MAISON MARAVILHA CD

LE POP MUSIK / LPM23-2
Der einzige Italiener auf Le Pop ist wieder da! Wundervoller Nachfolger von "In parole povere", nur noch vielseitiger: zu Bossa Nova und italienischem Pop gesellen sich Tango, Fado und Chanson. Mit dem großartigen Paolo-Conte-Cover "Wanda" und dem Duett mit der Buena-Vista-Social-Club-Sängerin Omara Portuondo "Malegria". Feinste italienische Musik jenseits aller Eisdielen-Klischees!

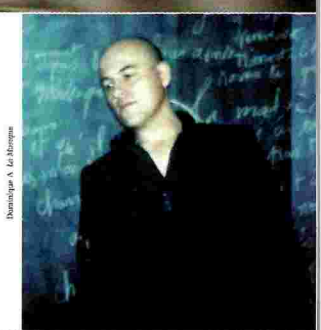


ERIK SUMO BAND
THE TROUBLE SOUP CD

LE POP MUSIK / LPM26-2
Vier unendlich lange Jahre Wartezeit sind endlich vorbei. Die Ungarn Erik Sumo Band kommen mit dem Nachfolger ihres gefeierten Debüts, "The Trouble Soup" heißt der neue Streich und das Warten hat sich gelohnt. Ein Album mit einer solche Dichten an Hits, als hätte die Band nie etwas anderes gemacht, als große Pophymnen zu schreiben.

MATHIEU BOOGAERTS
I LOVE YOU CD

LE POP MUSIK / LPM22-2
Le Pop Star Mathieu Boogaerts stellt mit seinem neuen Kracher "I Love You" das Chanson auf den Kopf. Der langerwartete Nachfolger des stillen Meisterwerks "Michel" überrascht mit hochenergetischen Popsongs, tanzbaren Rhythmus-Kaskaden und überraschenden Hooklines. Das unvorhersehbarste Chanson-Album dieser Tage. Ihr werdet "I Love You" lieben!!!!



DOMINIQUE A
LA MUSIQUE CD

LE POP MUSIK / LPM24-2
Le Chef is back! Dominique A, der Begründer der Le Pop Bewegung, legt ein fulminantes neues Album vor. In Frankreich wird es schon als der ganz große Wurf gefeiert: "Überwältigend" (Elle), "Himmlisch" (Libération), "Bravourstück" (Les Inrockuptibles), "Platte des Jahres" (Le Progres).

www.grooveattack.com www.gadp.de info@grooveattack.com

MUSIK ZUR ZEIT

Kalup Linzy

ist Künstler, Sänger, Musikproduzent und Drag-Performer. Sein Format ist die Soap Opera. Er lebt und arbeitet in New York.

Whitney Houston: »I Look to You« *(Sony Music, 2009)*
Ich war schon immer ein riesiger Fan: In den Achtzigern, als Houstons Erfolg anderen afroamerikanischen Künstlern die Tür zum Mainstream öffnete; in den Neunzigern, als sie Hollywood eroberte. Als sie auf »My Love Is Your Love« so lebhaft von der Liebe und dem Leid sang, da spürte ich, ihre Songs mussten aus der Tiefe ihrer Seele kommen. Ihr neustes Album ist die massenkompatible Reflexion einer Künstlerin, die während der vergangenen zehn Jahre vermeintlich in Ungnade gefallen ist. Für diese Courage bewundere ich sie.

Adele: »Make You Feel My Love« *(XL/Beggars, 2008)*
Ein Dylan-Cover von Adeles Debütalbum »19«, sie singt: »When the rain is blowing in your face / And the whole world is on your case / I could offer you a warm embrace / To make you feel my love«. Diesen Song spielte mir ein Freund vor, als ich mich ausgebrannt und von der Muse verlassen fühlte. Und er wirkte wie eine Medizin. Nun höre ich den Song, wann immer mir der Antrieb fehlt.

Maxwell: »Pretty Wings« *(Sony Music, 2009)*
Ein Song von dem Comeback-Album »BLACKsummers' Night«. Mit dem warmen Klang der Hörner, souligen Handclaps und Maxwells verführerischer Stimme hilft »Pretty Wings« einem gebrochenen Herzen wieder auf die Beine, anstatt es in tausend Stücke zerspringen zu lassen.

Charlie Wilson: »There Goes My Baby« *(Jive/Zomba, 2008)*
Ein Song über die Liebe auf den ersten Blick und bis in alle Ewigkeit. Der zugehörige Videoclip imitiert den Low-Budget-Style amerikanischer Reality-TV-Shows. Zu sehen sind Snoop Dog und seine (imaginäre?) Freundin, man verfolgt ihre Romanze bis zum Hochzeitstag. Das sich ausgerechnet Snoop Dog zur wahren Liebe bekennt, ist amüsant und rührend.

Selbstverständliche: Die Platte funktioniert wirklich als Schule des Hörens. So umstandslos wie etwa im Track »Pledanov« lateinamerikanischer Beat in Balkan-Beat übergeht, folgt anderenorts Freejazz auf Bebop, hier werden also gleichsam virtuos und spielerisch (Kultur-)Raum und Zeit thematisiert. Es klingt wie ein Marketingspruch, aber schon beim ersten Durchhören ist für jeden etwas dabei, und jeder erneute Durchgang lässt das zunächst Fremde näherrücken, bis sich ganz neue Beziehungen innerhalb dieser Musik und zwischen ihr und Hörer bilden.

DAX: Executive Producer dieses Albums ist der Künstler Albert Oehlen, die Liner Notes hat Diedrich Diederichsen geschrieben. Einerseits bleibt somit alles in der Familie – Thompson, Oehlen und Diederichsen kennen sich seit Jahrzehnten und sind einander freundschaftlich verbunden –, andererseits kann man unumwunden von einem ›Superprojekt‹ sprechen. Diederichsen schreibt: »Bei diesem Projekt geht es nicht einfach um die Idee, Jazz-Musiker Rock- oder Pop-Kompositionen spielen zu lasen (...), sondern Albert Oehlen war es wohl eher um das Freilegen und Kenntlichmachen von Gemeinsamkeiten und Unterschieden zu tun – mit wechselseitigen Mitteln des Fremdwerdenlassens und des Vertrautmachens.« Musik erklingt hier stets parallel, das heißt gleichzeitig. Wundervoll ist der Gesang Mayo Thompsons, der sich schwerelos über die freie Musik Sven-Åke Johanssons legt. Diederichsen: »Johansson ist, vor allem als Komponist und Regisseur großformatiger Musikaktionen, oft im Zusammenhang mit der Tradition der Fluxus-Bewegung interpretiert worden, Thompson hingegen, der lange mit der historisch der Concept Art zuzurechnenden Künstlergruppe Art & Language zusammengearbeitet hat, als Musiker wie als Autor und Beteiligter künstlerischer Arbeiten wäre, bliebe man also bei diesen Kategorien, der anderen großen Avantgarde der sechziger Jahre zuzuordnen, dem Konzeptualismus.« Die auf »Shotgun Wedding« versammelten Songs Mayo Thompsons, darunter »Born to Win«, »Sloths« und »Transparent Radiation«, wurden von ihm bzw. Red Crayola ursprünglich zwischen 1967 und 1981 aufgenommen. Ausgewählt wurden die Stücke von Albert Oehlen, wobei weder er noch Diederichsen eine Erklärung liefern, weshalb keine neueren Songs einer Freejazz-Dekonstruktion unterzogen worden sind. Vermutlich eigneten sich die ausgewählten neun Songs einfach besonders gut, um von einer aus Bass, Trompete, Schlagzeug, Bassklarinette, Klavier und Gitarre bestehenden Band zu neuen Ufern geführt zu werden. Die Gitarre wurde von Thompson selbst gespielt, er ist also angesichts seiner Nicht-Virtuosität Sollbruchstelle und dank seiner Stimme ätherisches Zentrum dieses musikalischen Aufbruchs. Da im Freejazz, vor allem, wenn er eben nicht völlig frei ist, wenn er also an Songstrukturen gekoppelt ist, das Gesetz von der unbedingt einzuhaltenden Länge eines Langspiel-Albums per Definition redundant ist, stört es übrigens auch gar nicht, dass dieses Album 52 Minuten lang ist. Moment reiht sich an Moment, »die Stücke hören sich nicht mehr an, als seien sie im Zusammenhang mit einem Text geschrieben worden«, schreibt Diederichsen. Aber natürlich ist es dieser zarte, verletzliche, zugleich ironisch-distanzierte Gesang Thompsons, der den Songs ihren Stempel aufdrückt. Erstaunlicherweise funktioniert der Transfer vom Popsong-Arrangement der Originale in den Jazz. Wir erinnern uns: Genau dies funktionierte beim Fauré-Quartett zuletzt nicht (vgl. Björn Gottsteins Kritik in der letzen Spex), auch wenn dort Popsongs in das Reich der Klassik überführt wurden. Wir erleben bei Mayo Thompsons »Shotgun Wedding«-Album in Reinform, was gemeinhin als ›Crossmapping‹ bezeichnet wird. Man wendet die Regeln des einen auf das andere an.

FEHLFARBEN

»Glücksmaschinen«

(Tapete / Indigo)
12.01.10

GUTMAIR: Die Fehlfarben haben eine neue Platte gemacht. Da freut sich der Fan, auch wenn er erst mal skeptisch ist. Immerhin ist Peter Hein der größte lebende deutsche Popsänger. »Monarchie und Alltag« von 1980 wird von nicht wenigen als das wichtigste deutschsprachige Pop-Album aller Zeiten bezeichnet. Wenn dann die Plattenfirma Tapete heute trompetet, das neue Album sei »vielleicht die beste Platte, die der Band je gelungen ist«, dann führt dieser Claim schlichtweg in die Irre. Sie ist es natürlich nicht. Es gibt beim Hören dieser acht neuen Stücke wunderbare Momente, Zeilen und Slogans, aber irgendwie sind sie alle zu lang und werden zudem ohne Unterlass von trancigen Synthiesounds durchwabert. Das war schon bei anderen Alben der Band aus den nuller Jahren ein Problem. Ausnahmen bestätigen die Regel: Bei einem Stück wie »Neues Leben« verdichtet sich das Zwitschern zu einer trocken pumpenden Synthie-Polka. Das klingt dann ein bisschen nach den frühen DAF. Nicht, dass das alles keinen Spaß machen würde! »Stadt der 1000 Tränen« ist ein schönes Stück, »Respekt?« legt sich lustig mit der rappenden migrantischen Jugend an. Das Album ist ein gewohnt trockener Kommentar zur Krise von Leuten, die Punks geblieben sind und sich weigern, mitzuspielen: I prefer not to.

Die Fehlfarben rufen eine Sehnsucht nach den Zeiten auf, als man noch zwischen ›denen‹ und ›uns‹ unterschied

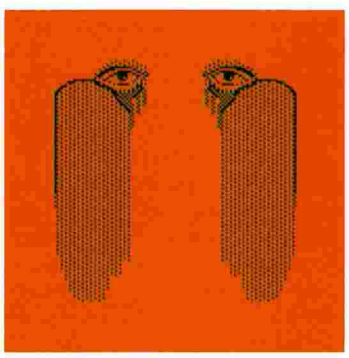
LINTZEL: Bei den Fehlfarben verbreitet Peter Hein heute einmal mehr eine schlechte Laune, die Laune macht. Seine miesepetrige Gegenwartsdiagnostik rechnet mit allem ab, was dem zeitgenössischen Subjekt den Alltag versüßen soll, schön und gelungen sind seine Kommentare zu Facebook, Twitter etc. in »Vielleicht Leute 5«, wo der »Freundezähler« zum ekligen Controller-Ich erklärt wird. Oft sind die Texte an ein ›Du‹ adressiert – nicht zuletzt wegen dieser Konfrontativität rufen Fehlfarben eine nostalgische Sehnsucht nach den Achtzigern auf, an eine Zeit, als man Sub- und Jugendkulturen noch in ›wir‹ und ›die‹ unterscheiden konnte, ohne sich komplett lächerlich zu machen. Der Titelsong thematisiert diese Komplexitätsreduktion, wenn Hein das neospießige Neo-Bürgertum zum Feind erklärt und anzählt. Trotz all der aus der Abteilung Attacke gezückten Register ist Peter Heins Texten aber immer auch eine Melancholie eingeschrieben, eine aggressive Melancholie gewissermaßen. Das war schon bei »Monarchie und Alltag« so: Das Beste (damals Punkrock) ist schon vorbei, der Rest

Eine Auswahl der besonderen Songs ist in der neuen Sendung »Spex Mixtape« beim Online-Radio Byte FM vorgestellt. Termine: Freitag, 18.12.09, 17-18 Uhr, sowie Freitag, 15.01.10, 17-18 Uhr. Byte FM

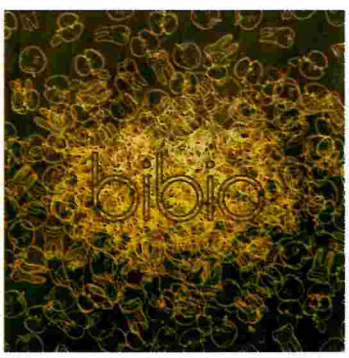
ZEHN BESONDERE SONGS

Singles, Albumtracks, Radiosessions, Musik aus dem Netz

KOMPILIERT UND KOMMENTIERT VON MAX DAX, MARTIN HOSSBACH, JAN KEDVES, WALTER WACHT UND WIBKE WETZKER



Bear in Heaven



Bibio

Soap&Skin

La Stampa

Alec Empire: »Shivers«

aus der EP »Shivers« (Eat Your Heart Out)

Der unfassbar pulsierende Track »Shivers« scheint Berlin im regnerischen L.A. zu verorten: Er erinnert ob seiner melancholisch-synthetischen Stimmung an den Score Vangelis' zu »Blade Runner«, mit geflüstertem Sprechgesang von Empire. Eine Killerballade als Vorbeben auf sein 2010 erscheinendes Album.

Lady GaGa feat. Beyoncé: »Telephone«

aus dem Album »The Fame Monster« (Interscope / Universal Music)

GaGas »Telephone« ist ein Lehrstück in diskursivem Konzept-Pop: Als Protestsong gegen den Erreichbarkeits-Imperativ unserer Zeit genauso zu hören wie als dreister Vorschlag für die Jamba-Charts, begeistert an diesem Technopop-Brett vor allem, wie aus einzelnen Vokalen und rollenden ›Rrrrs‹ alle möglichen nervigen Besetztsignale, Klingeltöne und Digitalstotterer entstehen. Als Klingelton wäre der Feedback-Effekt von »Telephone« desaströs.

Gonjasufi: »Holidays«

von der Single »Holidays« (Warp)

Dieser auf 700 Exemplare limitierten Vinyl-Single liegt ein 20-seitiges Gebetsbuch mit Goldprägung bei: Warp ließen sich bei ihrem neuen, kosmischen Signing Gonjasufi, dessen fantastisch-verschlafenes Avant-Bleepsoul-Werk »Holidays« schon Anfang 2009 auf einem hauseigenen Promosampler fast jede andere Neuveröffentlichung des Warp-Jahres in den Schatten stellte, wahrlich nicht lumpen. »Jah and I« sind die bestimmenden Akteure in Gonjasufis mit krächzender Stimme vorgetragenen Klageliedern.

La Stampa: »You Were Imagining Things«

aus dem Album »Pictures Never Stop« (Staatsakt)

In der nächsten Spex werden wir ausführlicher über diese Post-Post-Popband, bestehend aus den Kunstkritikern Jan Verwoert und Jörg Heiser (u.a. Frieze Magazine), dem tschechischen Musiker Reznicek (u.a. Groenland Orchester), dem Genfer Klavierspieler Hug und dem bosnischen Künstler und Schlagzeuger Vukorep, berichten. Vorerst sei auf die beiliegende Heft-CD verwiesen, die La Stampa überhaupt erst so richtig in Fahrt bringen.

Lowtec: »Running Elephants«

von der 12"-EP »Angstrom« (Polyfon)

»Running Elephants« ist ein extrem heruntergepitchtes, zunächst behäbiges House-Stück, dessen Pointe darin besteht, dass nach dem klaustrophobisch langen Intro plötzlich die alte Käse-Orgel anspringt, die Mitte der Neunziger schon die Kommerz-Hits von Robin S. und Pizzaman auf Hysterie-Level brachte. Bei Lowtec, dem deepsten Houser Deutschlands, erklingt der dumpf warme Sound zwei Oktaven tiefer. Verlockend gespenstisch.

Phantom Ghost: »St. Lawrence«

aus der Clouds Hill Ltd. 2009 7-Inch-Box (Cloudshill Records)

Limitiert auf 500 Stück, hat das Hamburger Label Cloudshill Records soeben eine 7-Inch-Vinyl-Box mit neun in den hauseigenen Studios aufgenommenen Stücken veröffentlicht. Die neue Fassung von »St. Lawrence« reduziert das 2003 erschienene Stück auf das Allernötigste: Gesang und Klavier. Auf alle elektronischen Effekte wurde verzichtet, wodurch die Hommage an Lawrence von Arabien und Yves Saint Laurent noch eindringlicher klingt als zuvor.

Soap&Skin: »Marche Funèbre« (DJ Koze Marxa)

aus der EP »Marche Funèbre EP« (Pias)

Im Remix von Anja Plaschgs Chopin-Adaption »Marche Funèbre« verzichtet DJ Koze konsequent auf die schmetternde Bassdrum, arbeitet mit der Snare auf einen langsamen Marsch hin und höhlt das Original mit metallisch-spröden Vibrati und sorgsam platzierten Bleeps vorsichtig aus. Nichts mit Körperlichkeit, dies ist mehr ein Stück für den Ausklang der After-Hour als für die Peaktime.

Bear in Heaven: »Lovesick Teenagers«

aus dem Album »Beast Rest Forth Mouth« (Home Tapes)

Bear In Heaven schließen hier an eine Tradition an, die den Teenage-Weltschmerz durch sphärische Synthesizer in eine Traumwelt lustvollen Leids und endloser Sehnsucht überführt: Alles klingt nach den Achtzigern und Filmen von John Hughes. Hier wird die Erinnerung an eine Zeit umarmt, in welcher der Liebeskummer noch vermochte, einen in die Abgründe eines Schwarzen Lochs zu ziehen.

Bibio: »S'vive« (Clark Remix)

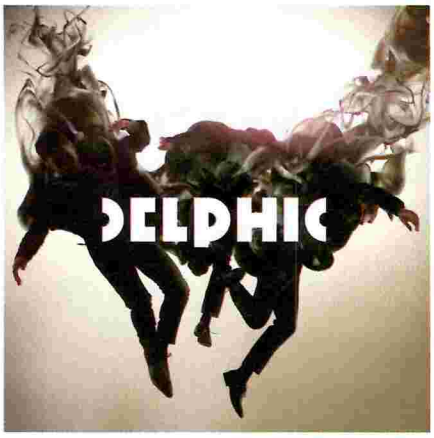
aus der EP »The Apple and the Tooth« (Warp)

Für die neue Remix-EP von Bibio nahm sich Chris Clark des Stücks »S'vive« an: Seine Bearbeitung wirkt äußerst archaisch-futuristisch: schmetternde Beats aus tief verzerrten Bassläufen, hektisch arrangierte Bleeps, unkenntlich verfugte Gesangsfetzen und ein krachender Breakdown – Clark geht mit dem zuvor lieblichen »S'vive« hart ins Gericht.

The Clientele: »Never Anyone but You«

aus dem Album »Bonfires on the Heath« (Import / Pointy Records)

Können Stetigkeit und Stabilität im Pop einen Wert besitzen, auch wenn sie naturgemäß dem Mittelmaß nahe stehen? Beeindruckt geben wir uns eher von Euphorie und Verriss. The Clientele hingegen produzieren relativ unbemerkt seit zehn Jahren eskapistischen 60s-Pop mit Folk- und Bossa-Anleihen. Dabei halten die Briten um Alasdair MacLean unaufgeregt ihren Standard: Elegantes Songwriting und verstohlene Melodien gipfeln mit schöner Regelmäßigkeit in Ohrschmeichlern wie diesem hier: gehauchte Schwärmereien, leichtes Wischen mit dem Besen und dezent platzierte Orgel- und Streicher-Arrangements.



DON'T CRY – WORK

Gitarren mit Gunnar Klack

Zum Glück ist endlich Schluss mit dem Musik- und Modephänomen, das unter dem Namen New bzw. ›Nu‹ Rave lange genug herumspukte. Besonders freuen dürfte das die Band **DELPHIC**, denn noch vor anderthalb Jahren wären sie ohne Umschweife in dieses Un-Genre wegsortiert worden. Delphics Debütalbum »Acolyte« *(Chimeric / Coop / Universal)* oszilliert genauso zwischen gitarriger Zackigkeit und synthetischer Ekstase, wie es die Klaxons vor drei Jahren vorgemacht haben. Der große Unterschied: Bei Delphic geht es erwachsener und weniger modisch zur Sache. Ihr Herkunftsort Manchester weist eben in eine andere Richtung der Poptradition; Delphic ziehen den Realismus und die Melancholie den Neonfarben und den Effekten vor. Der Erwerb von »Acolyte« kann an dieser Stelle jedoch nicht ohne Vorwarnung empfohlen werden: Okkulte Mächte des Indie-Olymps befehlen nämlich, dass sich der Hörer bei jedem Track vor den Spiegel stellen und fünfmal laut »New Order« sagen muss – ohne dabei zu grinsen.

Dafür, dass sich die Mundwinkel schnell genug nach unten verziehen, sorgt die neue Platte von **ADAM GREEN**. Als wenn er nicht schon lange genug seine Masche als Ironie-Sinatra durchgezogen hätte – jetzt versucht es Green auf die gleiche sonore Art – bloß ohne Ironie! »Minor Love« *(Rough Trade / Beggars / Indigo)* heißt das neue Werk, das exakt dieselbe Adam-Green-Leier bietet, nur eben ohne die Wortwitze. Statt ein wenig Luft abzulassen, arbeitet Adam Green weiter an seiner vermeintlichen Relevanz. Wer sich gerne noch einmal daran erinnern möchte, was das eigentliche Pfund ist, mit dem Adam Green wuchern könnte, der muss unbedingt alte YouTube-Clips von den Moldy Peaches ansehen. Die im Jahr 2001 für die Website www.punkcast.com eingespielte Session zum Beispiel zeigt Green so ätherisch und selbstvergessen, wie man ihn gerne behalten hätte. Ein spätes Aufblitzen früherer Qualitäten offenbart höchstens der einmalige Reunion-Auftritt der Moldy Peaches in der amerikanischen TV-Sendung »The View«. Auch dieses Schmankerl kommerzialisierter Popkultur findet sich nicht auf CD, sondern im Internet. Ebenso ärgerlich ist das Album »What Will Be« *(Reprise / Warner)*, mit dem **DEVENDRA BANHART** um die Ecke kommt. Banhart brillierte nie als Musiker, sondern als begnadeter Stilist. Verkleidung: genial. Geklampfe: mittel. Lyrics: hilfe! Wäre alles vollkommen okay, wenn er das selbst ahnte und sich nicht für einen Alleskönner hielte. Doch Fehlanzeige! Das Motto für »What Will Be« lautet anmaßend: »Devendra ohne Attitüde«. Aber was bitte bedeutet Banharts Gesäusel von »Corazón« und »Hare Rama«, wenn der schrullige Aufzug fehlt? Geschmacklos und langweilig. Da hilft auch eine tolle Nummer wie »16th & Valencia Roxy Music« nicht, die musikalisch den Höhepunkt auf »What Will Be« markiert, dies aber auch nur, weil der Song ein bisschen nach Franz Ferdinand klingt – zu der Zeit, als sie noch spannend waren.

Auf eine sympathische Art ganz und gar unlocker hingegen ist der Deerhunter-Sänger Bradford James Cox. Unter dem Pseudonym **ATLAS SOUND** veröffentlicht er mittlerweile sein zweites Album, es trägt den Titel »Logos« *(4AD / Beggars / Indigo)*. Auf dieser Platte erklingt das Geschabe, Gekratze und Geklingel des wahren Indie-Sensibelchens. Das ist der Sound von 2009! Bradford Cox bekam zudem musikalische Unterstützung von einem der Musiker des Jahres 2008/09: Noah Lennox von Animal Collective. Und auch die **ESPERS** zieht es kräftig in Richtung Gegenwart. Nach drei Platten voller rauchig-nostalgischer Folk-Melodien geht die musikgewordene Hippie-Kommune aus Philadelphia neuerdings moderner und experimenteller zur Sache. Es sieht sogar aus, als habe bei den Espers die ironische Postmoderne angeklopft, denn ihr Album heißt – obwohl es Album Nummer vier ist – absurderweise »III« *(Wichita / Coop / Universal)*.

des Lebens besteht aus Warten auf Irgendwas; »Wir warten (Ihr habt die Uhr, wir die Zeit)«, heißt denn auch ein sehr berührender Song auf »Glücksmaschinen«. Der melancholische Schimmer ist aber leider insgesamt zugunsten einer manchmal arg nörgeligen Loser-Pose in den Hintergrund getreten, wobei es einen schon auf ganz eigene Art betören kann, wenn da jemand Worte wie »Scheißdreck« oder »Arsch« ins Mikro brüllen und durch die Dubkammer jagen kann (in dem Song »Respekt?«). So ist er eben, der Janie. Man sollte »Glücksmaschinen« aber nicht abhandeln, ohne über den Sound zu sprechen. Produziert hat das Album Moses Schneider, Produzent der letzten Tocotronic-Alben und auch des kommenden »Schall & Wahn« (vgl. Titelgeschichte in diesem Heft). Durch Schneiders Zutun klingt »Glücksmaschinen« weniger eindimensional als die letzten Fehlfarben-Alben, der Klang ist multiperspektivischer geworden, es gibt verschiedene Ebenen und Schichten, zoom-artige Effekte und Weitwinkel-Aufnahmen. Nun, das alleine muss nichts heißen, aber es ist einfach toll, wenn es paranoisch ›wavig‹ klingt wie etwa in »Stadt der 1000 Tränen«.

GUTMAIR: Alles korrekt. Es gibt aber keinen Grund, warum man nicht auch 2010 ›wir‹ und ›ihr‹, ›ich‹ und ›du‹ sagen können sollte. Schon damals, auf Fehlfarbens »Monarchie und Alltag« oder »Resistance« von Family 5, war das Erzähler-Ich ein gebrochenes. Eines, das die Konfrontation auch gegen die eigene Sprecherposition gerichtet hat. Peter Heins Erzähler befindet sich in seinen besten Momenten in einer deleuzeianischen »Guerilla mit sich selbst«: Es ist oft nicht klar, ob er sich nicht in einem Selbstgespräch befindet, wenn er »du« singt. Auch das Einverständnis mit diesem Erzähler lebt davon, dass es die Identifikation mit einem ist, der sich selbst nicht über den Weg traut.

LINTZEL: Es darf bezweifelt werden, dass das Sprecher-Ich Peter Heins immer ein Gebrochenes war. Es war weder jemals eindeutig gebrochen, noch war es sich selbst je gewiss und geklärt. Eher hat es sich in einem performativen Akt erst zu dem selbstgewissen Ich aufgeschwungen, das dann von dieser Warte aus heftige Behauptungen und Urteile in die Welt hinausjagen konnte. Und bis heute lebt das ganze Narrativ Peter Hein ja davon, dass er eben nicht ›mitgemacht‹ hat, er sich im Gegenteil in den entscheidenden Karrieremomenten selbst Stöcke zwischen die Beine warf – siehe dazu auch Jürgen Teipels »Verschwende deine Jugend«. Dass er sich immer wieder selbst im Weg stand, hat aber weniger mit einem Guerillakampf gegen sich selbst zu tun, sondern mit der neurotisch-pubertären Angst, so zu werden wie ›die‹. Das kann aber jeden Moment passieren, deswegen ist es in der Tat richtig, sich selbst nicht über den Weg zu trauen. Aber der Feind sind eben primär die anderen, nicht man selbst. Mit ›denen‹ waren denn auch alle möglichen Kretins gemeint, natürlich auch ganz banal so etwas wie die hegemoniale deutsche Popmusik (auf keinen Fall wollte Hein der neue Rio Reiser werden) – aber auch alle anderen unerträglich selbstbewussten Subjekte, die ihr Ding durchziehen. Das performative Paradox und das eigentlich Aufregende an Peter Hein trat dann insbesondere zu Zeiten von Family 5 zu Tage – das war die Band Xaou Seffcheques, bei der Peter Hein auch sang –, dass er diese Hyperskepsis in einer radikal verschwenderischen und vitalistischen Geste kundtat. Seine Bühnenperformance ging ja immer an die Grenzen des kräftemäßig Möglichen, und nach dem Konzert waren stets das schöne weiße Hemd zerfetzt und der Mikroständer beschädigt. Das Bühnensubjekt war stets und mit Verlässlichkeit wunderschön im Desolaten angekommen.

HÜBENER: Für den Titel »größter lebender deutscher Popsänger«, der ihm hier verliehen wird, nörgelt der Ha-

derer Hein zu sehr an der ihn umgebenden Gegenwart herum. Sein antimodernistisch-kulturpessismistischer Affekt, der sich in anachronistischen Textzeilen wie »Was hat man sich gefürchtet / Ob der Blockwart etwas weiß / Doch in jedem Forum gibt man die Penislänge preis« (»Leute Vielleicht 5«) äußert, ist nicht besonders weit vom Ressentiment des Alt-Achtundsechzigers entfernt, der die Kultur der Jugendlichen nicht mehr kapiert und sich fragt, weshalb die jetzt twittern und nicht artig kritisch sind und Brecht lesen. Seine Diagnose, das Private werde immer öffentlicher, ist olle Soziologie. Gleichwohl ist diese schizoide Entfremdungsstimmung, die das Album verströmt, toll. Man mag gegen Peter Heins mit kunstlos-hemdsärmeligem Zorn vorgetragene Gegenwartsdiagnostik nichts Substanzielles vorbringen. Dennoch würde man sich schon gern einmal von einem neuen Fehlfarben-Album überraschen lassen.

DAME SHIRLEY BASSEY

»The Performance«

(Geffen / Universal)
06.11.09

HOSSBACH: Die Waliserin Shirley Bassey ist mit über 100 Millionen verkauften Tonträgern Großbritanniens kommerziell erfolgreichste Sängerin. Sie sang die Titelmelodien für drei James-Bond-Filme. Den britischen Ritterorden ›Dame Commander of the Order of the British Empire‹ bekam die heute wohl auch aus Steuergründen in Monaco residierende Bassey 1999 verliehen. Auf »Performance«, ihrem ersten Studioalbum seit zwanzig Jahren, schrieben insgesamt elf Komponisten, darunter KT Tunstall, Pet Shop Boys, Manic Street Preachers, Rufus Wainwright und Gary Barlow, neue Songs für die Dame – auch John Barry steuerte eine Komposition bei, seine erste seit »Diamonds Are Forever«. Für die Produktion zeichnete der Bond-Musikproduzent David Arnold verantwortlich.

HAMMELEHLE: Dieses Album versammelt Breitwandmusik für Leute, die gerne Filterkaffee trinken.

REIHSE: Es klingt original wie Marc Almond auf »Tenement Symphony«, genauer gesagt: wie die Stücke ohne Dave Ball. Und das war vor 18 Jahren. »This girl just can't take it anymore«, singt sie in dem einzigen Stück, das wegweisend hätte sein können, in »After the Rain« von Richard Hawley. Diva buchstabiert man anders...

HAMMELEHLE: Dame Shirley Bassey verfolgt auf »The Performance« die gleiche Strategie wie Tom Jones bei seinem Comeback mit »Sexbomb« vor zehn Jahren: Jüngere Songschreiber arbeiten für älteren Star.

REIHSE: Also das Modell ›Besorgermusik‹ à la Trevor Horn oder Julian Mendelsohn: »Ich hätt's jetzt gern was knarziger, aber mein Bruder mag auch Flamencogitarren.« – »Kommt sofort, die Dame!«

HAMMELEHLE: Bassey hat das schon einmal gemacht: 1997, bei »History Repeating« mit den Propellerheads.

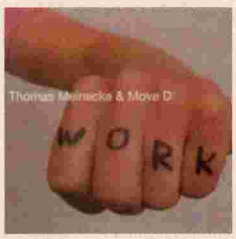
DAX: Das war bekanntlich der größte Hit, den die Propellerheads je haben werden. Der Song wurde 1997 im TV vor dem Rückspiel des UEFA-Cup-Finales gespielt, als die ›Eurofighters‹ von Schalke 04 im Giuseppe-Meazza-Stadion überraschend gegen Inter Mailand den UEFA Cup gewannen. Allerdings folgte Shirley Bassey als Gastsängerin damals einer Einladung der Propellerheads, es handelt sich also nicht um dieselbe Strategie.

HAMMELEHLE: Die Pet Shop Boys, die auf »The Performance« mit einem Song dabei sind, dürften im Übrigen gar nicht so viel jünger sein als Dame Bassey.

REIHSE: Ob Bassey oder Tom Jones – es handelt sich in beiden Fällen um das Äquivalent zu dem, was in Deutschland Schlager genannt wird – und zwar der Schlager der gehobenen Udo-Jürgens-Kategorie. Das Modell jüngere Songschreiber arbeiten für älteren Star funktioniert aber natürlich, wenn der Star auch wirklich ein solcher ist, siehe Marianne Faithfull oder Hildegard Knef. Es kann auch funktionieren, wenn die komplette Albumproduktion eine Handschrift trägt – bestes Beispiel hierfür sind die Pet Shop Boys, die sowohl mit Liza Minnelli wie auch für Dusty Springfield Alben produzierten.

HAMMELEHLE: Shirley Bassey ist ein Star! Das Problem sind die Songs.

REIHSE: Und die uneinheitliche Produktion. Außerdem: Wer sich einmal die Mühe macht, sich durch Shirley Basseys Werk zu hören, wird feststellen, dass dies zu jedem Zeitpunkt die Musik unserer Eltern gewesen ist.



THOMAS MEINECKE UND MOVE D

»Work«

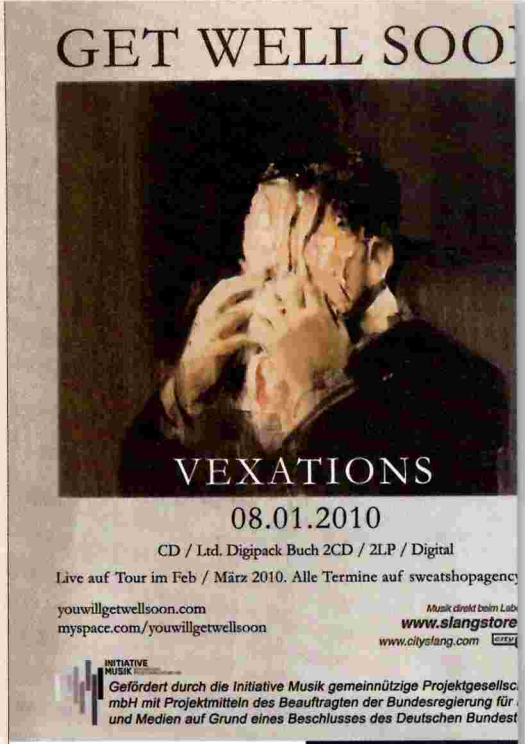
(Intermedium / RTD)
13.11.09

REIHSE: »Work« ist ein knapp 50-minütiges Hörspiel quer und manchmal queer durch vor allem Ghetto House. An den Tellern David Moufang alias Move D und Thomas Meinecke. Es handelt sich um ein Gute-Laune-Album in unakademischer Leichtigkeit.

JANSON: Moufang und Meinecke kleben eine perfekte und fundiert recherchierte Collage aus DJ Funk, DJ Assault und dem Imperativ von Steve Pointdexter.

HAMMELEHLE: »Work that motherfucker!«

KEDVES: Es geht aber nicht nur um Chicago und Detroit. In »Work« stecken auch jede Menge Erinnerungen an den von Lady GaGa so geschätzten New Yorker Bitch-House der neunziger Jahre, der aus der Transgender-Unterwelt der Stadt so schöne weiblich-männliche Diven wie Roxy, Kevin Aviance oder eben RuPaul beförderte. Wie Meinecke und Move D die eigentlich exklusiv heterosexuell-straighte Tradition des Ghetto-Tech mit der New Yorker Queerness



BESSERE ZEITEN KLINGT GUT

Re-Issues und Compilations mit Max Dax

Keine Rockband war in den Achtzigern einflussreicher als **THE GUN CLUB** um den 1996 an den Spätfolgen seines Drogenkonsums verstorbenen Sänger Jeffrey Lee Pierce. Das Verdienst des Gun Club ist in einem Satz beschrieben: Der belesene Reggae- und Blues-Journalist Pierce öffnete den Punk, die Musik zur Zeit des Jahres 1980, für den Blues. Im Alleingang erfand er den Musikstil, der heute in verschiedenen Aggregatzuständen als ›Americana‹ über die Ladentische geht. Nur nachvollziehbar wird nun die seit Jahren überfällige Wiederveröffentlichung der ›klassischen‹ Gun-Club-Alben »Miami«, »The Las Vegas Story« und der EP »Death Party« *(alle Cooking Vinyl / Indigo)* mit einem Zitat Jack Whites beworben, dessen Band The White Stripes man auch als die Wiederkunft des Gun Club lesen kann: »...why are these songs not taught in school?« Anders gesprochen: Sein Buch »The Invisible Republic« hätte Greil Marcus statt über Dylans »Basement Tapes« auch über die Discografie des Gun Club schreiben können, wird doch de facto die gleiche Geschichte erzählt. Die drei Re-Issues klingen heute so frisch wie ehedem, ergänzt werden sie durch je einen Konzertmitschnitt aus den Veröffentlichungsjahren der Originalalben, 1982, 1983 und 1984. Auch wenn diese Live-Aufnahmen vom Sound her nicht dem heutigen Standard entsprechen, bestechen sie durch ihre selbstdestruktive Wildheit und vor allem durch ihre Setlists – Pierce singt u.a. Billie Holidays gespenstische Ballade »Strange Fruit«.

Jeffrey Lee Pierce war imprägniert von den Blues-Balladen, den euphorischen Soul-Nummern und Rock'n'Roll-Stomps der zwanziger bis fünfziger Jahre. Die zweite Folge der Serie **DJs CHOICE** *(Unique / Groove Attack)* versammelt Musik von genau diesem Kaliber, genauer gesagt 17 von Keb Darge und Lucinda Slim kompilierte Blues-, Soul- und Rock'n'Roll-Tanznummern. Mit von der Partie sind bekannte Cool Cats wie John Lee Hooker und Howlin' Wolf, vor allem aber kann man auf dieser Compilation obskure Songs von Don Thomas, Sugar Pie Desanto oder Jack Rabbit Slim entdecken. Eine lückenlos horizonterweiternde Sammlung von im wahrsten Sinne des Wortes, ähem, Oldschool-Partykrachern. Die Compilation **FREEDOM RHYTHM & SOUND** – Untertitel: »Revolutionary Jazz & The Civil Rights Movement 1963-82« *(Soul Jazz / NTT / Indigo)* – versammelt 23 pumpende, fast durchweg überraschend hörbare Jazz-Experimente von u.a. Sun Ra, Archie Shepp, Joe Henderson und dem Art Ensemble of Chicago. Das ist Quietschemusik, wie sie Diedrich Diederichsen gefallen würde – eben weil hier nicht dem reinen Musikgenuss stattgegeben, sondern der Akt des Jazzspielens als Selbstermächtigung nicht nur begriffen, sondern lautstark proklamiert wurde. Das Radikal-Revolutionäre dieser Musik war nicht nur, dass hier nach neuen Ufern und Ausdrucksformen für die Avantgarde gesucht wurde, sondern dass die Musiker ebenso bewusst mit der ihnen traditionell zugewiesenen Rolle des Jazzmusikers als Entertainer brachen. So spielten The Pharaohs, Joe McPhee oder Roy Brooks eben nicht in den traditionellen Jazzclubs, sondern sie zogen es vor, ihre Konzerte in Kunstgalerien, Gemeindezentren, Schulen und an öffentlichen Orten zu geben.

Gleiche Zeit, andere Baustelle: »New York – Addis – London... The Story of Ethio Jazz 1965-1975« *(Strut / !K7 / A!ive)* versammelt erstmals die wichtigsten Stücke des Äthiopiers **MULATU ASTATKE** – Pionierarbeiten in Sachen African Jazz. Als erster Musiker seiner Generation reiste Astatke ausgiebig nach London und New York, wo er die Melodien seiner Heimat und westlichen Jazz zu etwas bis dato Ungehörtem amalgamierte – zu hören war seine Musik zuletzt in Jim Jarmuschs Film »Broken Flowers«. Versuche, Mulatu Astatkes mit wechselnden Gastsängern eingespielte Musik auf einer Kopplung zu versammeln, scheiterten in der Vergangenheit stets an ungeklärten Master-Rechten. Umso erfreulicher also, dass das britische Strut-Label in dieser Chefsache beharrlich blieb.

überblenden, das macht schon eine schöne Pointe. Und der Club »Sally's« in der 43. Straße in Manhattan, von dem Meinecke und Eric D. Clark zwischen Track #4 und #5 erzählen, ist übrigens der Transgender-Club, in dem in den frühen Neunzigern auch Terre Thaemlitz aufgelegt hat.

HOSSBACH: »Work« ist eine Geschichtsstunde über die Bedeutung des Begriffes ›Work‹ in der House-Musik, unterbrochen von eigens angefertigten staubtrockenen Hörbeispielen von Meinecke und und Move D. Nach jedem Stück berichten mit der Stimme von Eric D. Clark Zeitzeugen von ihren Erfahrungen als Tänzer in der Paradise Garage, der legendären New Yorker Disco, beschreiben die im Club damals vorherrschende Mode oder erklären die Faszination für und die Bedeutung von Drag Queens. Meinecke wiederholt Clarks irren Singsang, wodurch dem deutschen Hörer das Verstehen des eben Gesagten leichter gemacht wird – als würde man eine englischsprachige DVD mit englischen Untertiteln schauen. Bezahlt hat diese deepe Platte, die als Hörspiel auch im Radio lief, der Bayerische Rundfunk. Ein Zitat aus dem Pressetext: »Bereits in den zwanziger Jahren konnte man in den USA eine etymologische Vermischung der Sphären Arbeit und Liebe wahrnehmen, als nämlich sogenannte ›Working Girls‹ [...] nicht nur den ersten breiten, unübersehbaren Schwung mit bislang unbekannter Souveränität über ihre Sexualität verfügender Frauen (mehr als nur soziologisch) markierten, sondern im gemeinen Umgangston konnte ›working girl‹ stets auch eine Prostituierte bedeuten. Im subkulturellen Jive bildete sich die Silbe ›work‹ zunehmend zu einer Vokabel für selbstbestimmte, nicht selten sexuell dissidente Aktivitäten aus, bis sie in der überwiegend queeren, zumeist lateinamerikanischen Subkultur der (von Judith Butler und Madonna glorifizierten) voguenden Ballsäle Spanish Harlems zu einem zentralen Terminus wurde [...] Moufang und Meinecke haben sich durch das Repertoire dieser aufregenden Musik ›ge-arbeitet‹.«

JANSON: Ein mulmiges Gefühlt bleibt. Darf man die Büchse der Pandora öffnen, die Distanz zwischen Betrachter und Betrachtetem auflösen? Mit deutschem Akzent queer Englisch vortragen? Ist das schon gleichbedeutend mit der Entführung afroamerikanischer Ikonografie, um dem eigenen House-Entwurf mehr oder überhaupt erst Authentizität zu verleihen? Muss man sexuelle oder kulturelle Bedingungen und am Ende gar solche der Hautfarbe erfüllen, um an bestimmten Genres teilnehmen zu dürfen? Sind das übertriebene Fragen ohne Antworten?

KEDVES: Die Antwort könnte lauten: Meinecke und Move D lösen die Distanz zwischen Betrachter und Betrachtetem gar nicht auf. Schließlich klingen ihre Tracks trotz allem unfunky und wie ›nachgebaut‹. Ein ähnlicher Effekt stellte sich schon auf dem letzten FSK-Album ein, wo Meinecke und KollegInnen im Track »Vogue Vogue« eine Hommage an die aus dem Film »Paris is Burning« bekannten Houses der New Yorker Ball-Community (House of LaBeija, House of Dupree etc.) formulierten. Der Track war natürlich als Disco gedacht, trotzdem war er weit davon entfernt, einen glamourösen Disco-Effekt zu erzielen. Dafür fehlte schlicht das elegante Ineinandergreifen von samtenen Streichern, perlendem Bass und dickem Drum-Sound. »Vogue Vogue« blieb seltsam hölzern, das Stück klang staubig, spröde, eben genau nach einer Teilzeit-Akademiker/Künstler-Band, die sich in einer Scheune in Bayern einen Privataltar für die Drag Queens von Harlem aufgebaut hat und vor diesem nun Musik spielt, zu der die angebeteten Queens garantiert niemals voguen würden. Genauso verhält es sich mit »Work«. Es liegt nahe, dass dies Meineckes genaue Absicht war – einerseits durch seinen deutschen Akzent und andererseits durch die offensive Sprödigkeit der Tracks auf die ›Un-

möglichkeit‹ hinzuweisen, mit seinem Subjekt eins zu werden, also auf die Differenz, die immer bleibt.

REIHSE: Die Antwort lautet: Es handelt sich um ein Gute-Laune-Album in unakademischer Leichtigkeit.

ROYAL BANGS

»Let It Beep«

(City Slang / Universal)
20.11.09

DAX: Auf-die-zwölf-Musik aus Knoxville, Tennessee. »Let It Beep« verweist im Titel auf die Rolling Stones (»Let It Bleed«) und somit auf eine Neigung zum Rock als Besorger-Geste. Noise-Poprock ist die Grundierung des Quartetts, dessen Spektrum an musikalischen Ausdrucksmitteln auch Computerbeats, Samples und Harmoniegesang umfasst. Mit dem Effekt, dass man als Hörer permanent Schlüsselreizen ausgesetzt ist. Man könnte vielleicht von einem sonischen Rock-Verständnis sprechen, das sich zwischen den Stones, dem LCD Soundsystem und den frühen Pixies verortet.

REIHSE: Das klingt in der Tat nach New York von vor zehn Jahren, also 1999, auf Rolling Stones. Live sind Royal Bangs aber mit Sicherheit eine Bank.

DAX: Ähnlich den Signalen, die eine selbstbewusste Körpersprache aussendet, lautet der Subtext der zwölf Songs, dass hier eine Band um jeden Preis wahrgenommen werden möchte. Absolute, ehrgeizige Verausgabung in jeder Hinsicht ist hier herauszuhören. Die Arrangements von Royal Bangs sind darauf angelegt, in einer Konzertsituation das Publikum potenziell wegzupusten. Eklektizismus und eine überbordende Fülle an musikalischen Ideen und Detailverliebtheiten prägt »Let It Beep« vom ersten bis zum letzten Takt. Entscheidend ist, dass diese unfassbar dichte Taktung musikalischer Module funktioniert. Eben weil es einen roten Faden gibt, weil die Schiffe in die gleiche Richtung fahren: Es gilt das Diktat der Funktionalität. Es muss krachen, rocken, mitreißen. Und das ziehen Royal Bangs mit einer bemerkenswerten Konsequenz durch. Dynamik findet hier im Kontext eines voranmarschierenden Beats statt. Insofern stehen die Brachialität eines Rock-Ansatzes und die Idee einer Verausgabung von Indie-Dancefloor vereint beisammen.

Bei Royal Bangs gilt das Diktat der Funktionalität. Es muss krachen und rocken. Dynamik findet im Kontext eines voranmarschierenden Beats statt.

LUTZ: Patrick Carney, der Schlagzeuger der Black Keys, fand an Royal Bangs derart großen Gefallen, dass er letztes Jahr nicht nur ihr bis dahin kaum wahrgenommenes Debüt »We Breed Champions« auf seinem eigenen Label Audio Eagle Records wiederveröffentlichte, sondern jetzt auch dessen Nachfolger. »Let It Beep« klingt im Vergleich zum Debüt gewagter und derart reichhaltig, dass man sich wahrlich schwertut, diesem Style-Mash-up eine klare Position zuzuordnen. Was keinesfalls schlimm ist, denn die Herangehensweise von Royal Bangs erinnert stark an die von Andrew Broder und seiner Band Fog: Auch die umreißen ihr Selbstverständnis nicht klar. Bei Royal Bangs hören wir darüber hinaus Bezüge auf zum prototypischen US-Indierock, wie ihn Pavement gespielt haben. Die schroffen Gitarren durchsetzen sich aber mit technoiden Sound-Sticheleien; einige Parts erinnern an die musikalische Untermalung eines C64-Endgegners: geloopte Spannungsbögen auf acht Bits codiert. Und das passt wie Arsch auf Eimer ins arty Kunstverständnis von Bands wie TV On The Radio oder Dragons Of Zynth – mit dem Unterschied, dass Royal Bangs sich nicht so ernst nehmen. Kein Wunder: Sie sind zu beschäftigt, ihre Durchschlagkraft zu perfektionieren. Im Gegensatz zu den genannten Fog und Pavement, die Electronica, Programming und Club-Feeling in das einflechten, was schlussendlich als Rocksong durchgeht, beziehungsweise im Gegensatz zu Pavement, die den Lo-Fi-Sound zur Religion erhoben haben, geht es Royal Bangs vor allem darum, ihren Sound bis zum Bersten aufzupumpen. Es muss knallen, dafür ist ihnen jede Munition recht! Darin erinnern sie an Heranwachsende während eines Wachtstumsschubes, die am Tag gerne 6.000 und mehr Kalorien verbrennen – so scheint es auch um den Stoffwechsel von Royal Bangs zu stehen. Was sie finden, wird verheizt. Ein Feuer mit selten buntlodernden Flammen.

FOUR TET

»There Is Love in You«

(Domino / Indigo)
29.01.10

LINTZEL: Ein gutes Album mit einigen Überraschungsmomenten und interessanten Wechseln und Schwüngen in der Klangarchitektur. Four Tets knöcherner Avant-Funk erzeugt an manchen Stellen eine fast schon klaustrophobische Enge, die dann an entscheidenden Stellen in ein sehnsuchtsvolles Unendliche-Weite-Feeling hinübergleitet. Das kann man auch kitschig finden, vor allem wenn allzu proggig aufgefahren wird. Aber aus den Sackgassen, in die eine zu selbstgewisse Virtuosität gerät – Drum'n'Bass konnte ein Lied davon singen – hat Four Tet gelernt. Außerdem ist die Kitschproduktion längst nicht die ganze Geschichte: Cut-up-House-Momente, knackig festgezurrte Beats, Trashfilm-Sounds, gespenstische Gesangsfetzen, Alice-Coltrane-haftes und undefinierbare (Innen-)Körperklänge schaffen einen Flow der Fragmente, in den man gerne eintaucht. Fragt sich nur, welche Liebe im Albumtitel gemeint ist: die intime oder die universelle? Die Musik gibt darauf keine Antwort, denn ohne sich festzulegen, changiert sie zwischen öffentlicher und privater Semantik, zwischen Rave und Salon sozusagen.

REIHSE: Schön gesagt! Erstaunlich leichtfüßig und elegant für den sonst oft schlaumeierischen, progressiven Kieran Hebden von Fridge alias Four Tet.

KEDVES: Weiß man eigentlich Genaueres über Kieran Hebdens Rave- und Ecstasy-Jugend? Die erste Hälfte dieses Albums klingt zumindest so, als verarbeite der Mann hier Flashbacks an die Open-Air-Raves und Chill-out-Lounges der frühen Neunziger. Sprich: Man fühlt sich an die Momente erinnert, die früher halbesoterische Techno-Tracks wie Orbitals »Halcyon« oder Opus IIIs »It's a Fine Day« herstellten, beide mit den Vocals der ätherisch armwedelnden Kirsty Hawkshaw. Oder, später, auch Blaze' »Lovelee Dae« – es stellt sich hier eine Art unpeinlicher ›Wir haben uns alle lieb‹-Effekt ein. Hebden verwendet zwar ein gedrosselteres Tempo und ein akustischeres Klangrepertoire – aber die Wirkung ist dieselbe. Insofern lässt sich die Frage, welche Liebe im Titel gemeint ist – die ›intime‹ oder die ›universelle‹ –, wohl auch so beantworten: Es gibt nur eine. Und zwar die, die warm nach innen und außen strahlt, wenn man den Finger tief ins MDMA-Tütchen gesteckt hat.

LUTZ: Die früheren Arbeiten von Kieran Hebden ließen sich als Genre-Exercises in Folktronica, freier Improvisation und kosmischem Jazz katalogisieren. Auf »Rounds«, dem dritten Album aus dem Jahr 2003, kanalisierte Hebden dann seine Ansätze in eine beispiellos progressive Suche nach neuen Klang- und Rhythmusschemata. Wenn zum Ende dieses Jahrzehnts die definitiven Platten der nuller Jahre zusammengetragen werden, muss »Rounds« auf jeden Fall genannt werden. Was danach kam, war im Vergleich dazu zwar etwas langweiliger, wurde dem Tüftler ob dieses visionären Wurfs aber gerne verziehen. Nun hebt Hebden mit »There Is Love In You« zu einem neuen Gipfelsturm an. Die dem Album entnommene 12-Inch-Single »Love Cry«, deren physische Version internationale Online-Retailer bezeichnenderweise schon während der Pre-Order-Phase ausverkauften, ist eines der wunderbarsten Stücke in Four Tets gesamtem Repertoire: Aus einem dumpf-flirrenden Fundament schält sich nach und nach eine subtile Melodielinie heraus, die sich zur Mitte des über neun Minuten langen Tracks zu einem ekstatisch agitierenden Schrei (dem »Love Cry«) aufschwingt. An dieser Stelle nimmt Hebden auch den Bassfilter raus – was in der Club-Situation garantiert den totalen Freak-out einfährt. Man hat buchstäblich das Gefühl, dass diese Musik Vitalität in die Adern pumpt. Dass Kieran Hebdens Sound nicht längst zum akustischen Wallpaper verkommen ist, hat einen einfachen Grund: Er ist zu schwer zu kopieren.

SCOUT NIBLETT

»The Calcination of Scout Niblett«

(Drag City / NTT / Indigo)
15.01.10

LUTZ: Die in den USA lebende Engländerin Emma Louise »Scout« Niblett bringt ihr fünftes Album »The Calcination of Scout Niblett« zur richtigen Jahreszeit, denn es handelt sich um ›Herbstmusik‹. Karg und kalt muten die

elf neuen Songs an, reduziert bis aufs Mark. Man könnte die wenigen Töne dieser Platte ohne Probleme zählen wie die vereinzelten Blätter, die vor Wintereinbruch noch an den Bäumen hängen. Ihr dekonstruierter Grunge besteht aus punktuierten Saitenanschlägen und abgebremsten Mini-Feedbacks, ab und zu schmettert sie ein eruptives Rock-Riff zwischen ihre scharfkantig vorgetragenen Klagegesänge. Da das aber nun nichts Neues mehr ist, geht dem Album das Überraschungsmoment ab. Man rechnet inzwischen schon damit, dass – innerhalb der vorgegebenen Klangästhetik – ein einziger ihrer Songs alle Ausdrucksformen ausreizt, die eine nackte Frauenstimme, eine schlampig gestimmte Gitarre und ein Aushilfs-Drummer hergeben. Wie dessen Vorgänger, das zu großen Teilen mit Bonnie »Prince« Billy eingespielte »This Fool Can Die Now«, klingt »The Calcination of Scout Niblett« fordernd, kurios und bizarr, entwickelt dabei aber auf seltsame Weise Catchiness. Roh, live, pur und direkt kommt die Musik, fiebrig, intelligent und auch ein bisschen irre. Nur die versteckten Kicks funktionieren eben nicht mehr als solche – oder nur für Hörer, die mit diesem Album in das autistische Klanguniversum Nibletts einsteigen. Vielleicht sollte sie ihr nächstes Album mit Bandbesetzung aufnehmen und versuchen, dabei mehr als nur drei Spuren zu koordinieren. Bei aller Konsequenz, mit der sie auf »The Calcination of Scout Niblett« an die Trauerarbeit ging: Ihr bestes Werk bleibt »Kidnapped by Neptune«.

DAX: ›Calcination‹ wird vom LEO-Internet-Wörterbuch übersetzt als »Austreiben von flüchtigen Substanzen durch Erhitzen«.

HÜBENER: Das ist alles richtig, doch kann man sich des Gefühls nicht erwehren, dass Niblett hier auf eine dann doch sehr durchschaubare Weise das Weidwund-Gebrochene und das Neurotische nur ausstellt. Die ganze Fragilität, das durch die gewollt kunstlose Instrumentierung zur Schau gestellte pseudokaputte Sensibeltum und all diese Wastedness schmecken nach Masche. Nach der höheren Tochter, die gern mal fürs Foto ein bisschen nach Heroinabhängigkeit aussehen will. Beweisen lässt sich das natürlich nicht. Aber warum hatte man diesen Eindruck von Gewolltheit bei PJ Harvey zu keinem Zeitpunkt, seit sie Anfang der neunziger Jahre ganz ähnlich skelettierte Stücke mit dem Charme des Unveredelten aufnahm? Jedes Stück transportiert qua Instrumentierung den Subtext: »Ich bin eine ganz schwierige Künstlerin, mein Fühlen ist supertief, das lässt sich mit dieser Fabrikware des herkömmlichen Fühlens nun wirklich nicht vergleichen.« Vielleicht drückt sich darin eine Angst vorm Sich-banal-Finden aus. Der Vorwurf würde hier also lauten: Das klingt unauthentisch. Nun ist das Konzept der Authentizität zwar nicht unbedingt ein relevantes. Bei einer Sängerin, die es auf Bekenntnishaftigkeit und Authentischsein anlegt, allerdings schon.

KRÄMER: Vielleicht hatte PJ Harvey auch nur das Glück, vor Scout Niblett die Bühne zu betreten? Es gibt Momente, in denen verkünstelte Formulierungen auf eine Angst vorm Sich-banal-Finden deuten. Über die Albumstrecke aber sind die Songs nicht von Kunstanstrengung geprägt, sondern finden in ihrer ganzen Rohheit einen durchscheinenden, harmonischen Ausdruck: Die Worte entsprechen der Musik, beides bedingt einander, nie entsteht der Eindruck, dass Niblett einem von außen an sie herangetragenen Überbau gerecht werden will.

RIHANNA

»Rated R«

(Def Jam / Universal)
20.11.09

LADY GAGA

»The Fame Monster«

(Interscope / Universal)
20.11.09

REIHSE: Über Rihannas neues Album lässt sich kaum Aufregendes sagen. Das Songwriting schwächelt, Stücke wie »Wait Your Turn«, »Fire Bomb«, »Photographs« oder »Last Song« sind sogar richtiggehend trist, und selbst wenn ein Stück wie ein Versprechen beginnt – so etwa »Cold Case Love« –, kippt es spätestens ab der Mitte ins Fiese. Ihr Gesang ist nicht mehr als okay. Vielleicht wird es ein paar stampfende Remixe geben, wie weiland zu »Don't Stop the Music«. Hierfür bieten sich cheesy Arschgeweihe wie »Rude Boy«, »So Hard« oder »Te Amo« an. Das Album an einem Stück zu hören, ist indes alles andere als ein Vergnügen. Lady GaGa hingegen, das wissen wir spätestens seit ihrem Interview in der vorletzten Spex, kann gar nichts falsch machen. »Boys, show me your teeth« singt sie, und meint damit den Hengst wie den Sklaven, und dann: »I'm a tough bitch!« Ob am Telefon oder im Dunkeln, ob glücklich oder als Monster, ob in der Großraum-Disco oder fürs Mainstream-Radio – sie schafft es, so niedlich und sympathisch wie Kylie zu sein und dabei die große Geste von Madonna zu zelebrieren, die wir doch schon für gegessen hielten.

Zwischen GaGa-Maximalismus und Sasha-Fierce-Nachahmung gerät Rihanna tragisch ins Schlittern, während Lady GaGa selbst einen Rieseneffekt auf die globale Pop-Produktion hatte

KEDVES: Tatsächlich merkt man der Rihanna-Platte auch den Effekt an, den GaGa in diesem Jahr auf die globale Pop-Produktion hatte. Denn es kann natürlich kein Zufall sein, dass Rihanna die erste Single ihres Albums »Russian Roulette« nennt, nachdem GaGa in »Poker Face«, dem Hit des Jahres, sang: »Russian Roulette is not the same without a gun«. Irgendwo zwischen angedeutetem GaGa-Maximalismus und halbguter Sasha-Fierce-Nachahmung gerät Rihanna aber doch recht tragisch ins Schlittern.

SZILLUS: Bemerkenswert ist allerdings, dass Rihanna sich ernsthaft die britischen Drum'n'Bass-Starproduzenten Chase & Status für drei Stücke ins Boot geholt hat, das ansonsten recht risikoarm von üblichen Verdächtigen wie den Norwegern Stargate, The-Dream oder Will.I.Am gelenkt wird. Es ist immer wieder amüsant, was für ein absurdes Verständnis von europäischer Dance- und Clubmusik die Amerikaner gelegentlich haben. Das funktioniert in diesem Kontext ähnlich gut wie die Adaption von Eurodance-Klassikern im zeitgenössischen Großraumdisco-Hiphop – nämlich überhaupt nicht.

KEDVES: Eurodance-Adaptionen gibt es natürlich auch auf GaGas »The Fame Monster« zu hören, wobei Songs wie »Dance In the Dark« oder »Monster« zugleich auch überdeutlich in Richtung Achtziger im Sinne der Pet Shop Boys weisen. Das hört man dann wieder sehr gerne. Und auch muss man sagen: ›Monströs‹ ist auf »The Fame Monster« tatsächlich das Schlüsselwort. Schon allein wie Produzent RedOne in »Bad Romance« den alten, als »Mentasm«- bzw. »Dominator«-Effekt bekannten »Hoover«-Technosound eingebaut hat (klingt wie ein Staubsauger, der sich verschluckt hat), ist monströs, ebenso die völlig aus dem Ruder gelaufenen Kompressionseinstellungen, welche die Beats bei »Alejandro« in Grund und Boden geschreddert bzw. kaputtgerechnet klingen lassen. Auch dies ist ein Weg, die heute vielbeschworene ›Intimität mit Digitalität‹ herzustellen, auf diese Wiese kann sogar – Halleluja! – auf übertriebenen Auto-Tune-Einsatz verzichtet werden. Nebenbei soll »Alejandro« im Œuvre der GaGa natürlich nun den Status einnehmen, den »La Isla Bonita« damals in Madonnas Karriere hatte. Und mittendrin bombt dann schamlos die astreine Queen-Powerballaden-Emulation »Speechless« rein. Zusammengehalten wird »The Fame Monster« also wie schon das Debüt »The Fame« keineswegs stilistisch, sondern allein durch den Gestus: Eine blutjunge Konzeptqueen behauptet: »Ich kann alles und rette den Pop vampiristisch aus seinem Selbstmitleid« – und das geht erfrischend gut auf.

DANIEL JOHNSTON

»Is and Always Was«

(Feraltone / Cargo)
20.11.09

KRÄMER: Daniel Johnston kommt mit seinem ersten Studioalbum seit sieben Jahren dem Wunsch nach einem Hit deutlich näher – auch wenn er sich bei seinen Inspirationen manchmal etwas vergreift. »Mind Movies«, der erste Song des Albums, erinnert in seinen Harmonien – ausgerechnet – an »Hymn« von Barclay James Harvest. Allerdings natürlich besser, brüchiger, entkernter, interessanter. Ein euphorischer Song.

DAX: »Talk is cheap, I am just a creep for your love / And I love you so / And I can't let go«, singt Johnston in »Mind Movies«. Der Vergleich mit Barclay James Harvest erledigt sich angesichts solcher Textzeilen von selbst, eröffnet aber die Diskussion. Genauso könnte man das amerikanische Album von The Jesus And Mary Chain anführen, »Stoned and Dethroned«, das einst hymnische Harmoniefolgen und eine geradezu absurd wirkende Abgetrenntheit zwischen Sänger und Songs ausstellte. Daniel Johnston mag abgetrennt sein von sich selbst, aber wenn er lispelnd und voller Emotionen seine Zeilen schmettert, begreift der Hörer: Hier liebt einer seine Vorbilder und will es ihnen gleichtun, schafft es nicht – im

Sinne einer Kopie –, dafür gelingt ihm aber etwas anderes, höchst Eigenes, etwas, das ganz knapp daneben liegt und gerade daraus seine Einzigartigkeit bezieht.

KRÄMER: Nicht zuletzt legt »Mind Movies« Zeugnis davon ab, mit welcher souveränen Ironie Johnston weiterhin sich und seine Rolle in der Musikwelt reflektiert: »And I don't want things to turn out wrong / So girl don't you turn and run / I'm just a psycho trying to write a song«. Weiter hinaus über ›das Versuchen‹ kann man kaum sein. Streckenweise wirkt »Is and Always Was« jedoch überarrangiert, wenngleich auf verschrobene Art und Weise, als hätten Danger Mouse und Van Dyke Parks Hand angelegt. Aber man unterschätzt Johnston, wenn man ihm nicht zutrauen würde, hier so etwas wie die volle künstlerische Kontrolle behalten zu haben. Auch »Fake Records of Rock and Roll« mit seinem Verweis auf »The Tax Man« von den Beatles ist ein großer Song. In diesem besingt er, Gesang auf Boller-Gniedel-Rock'n'Roll-Riff, die guten Tage, in denen die Menschen noch in Schallplattenläden Platten kauften: »But the people nowadays just turn their heads and walk their way / Since the day the music died«.

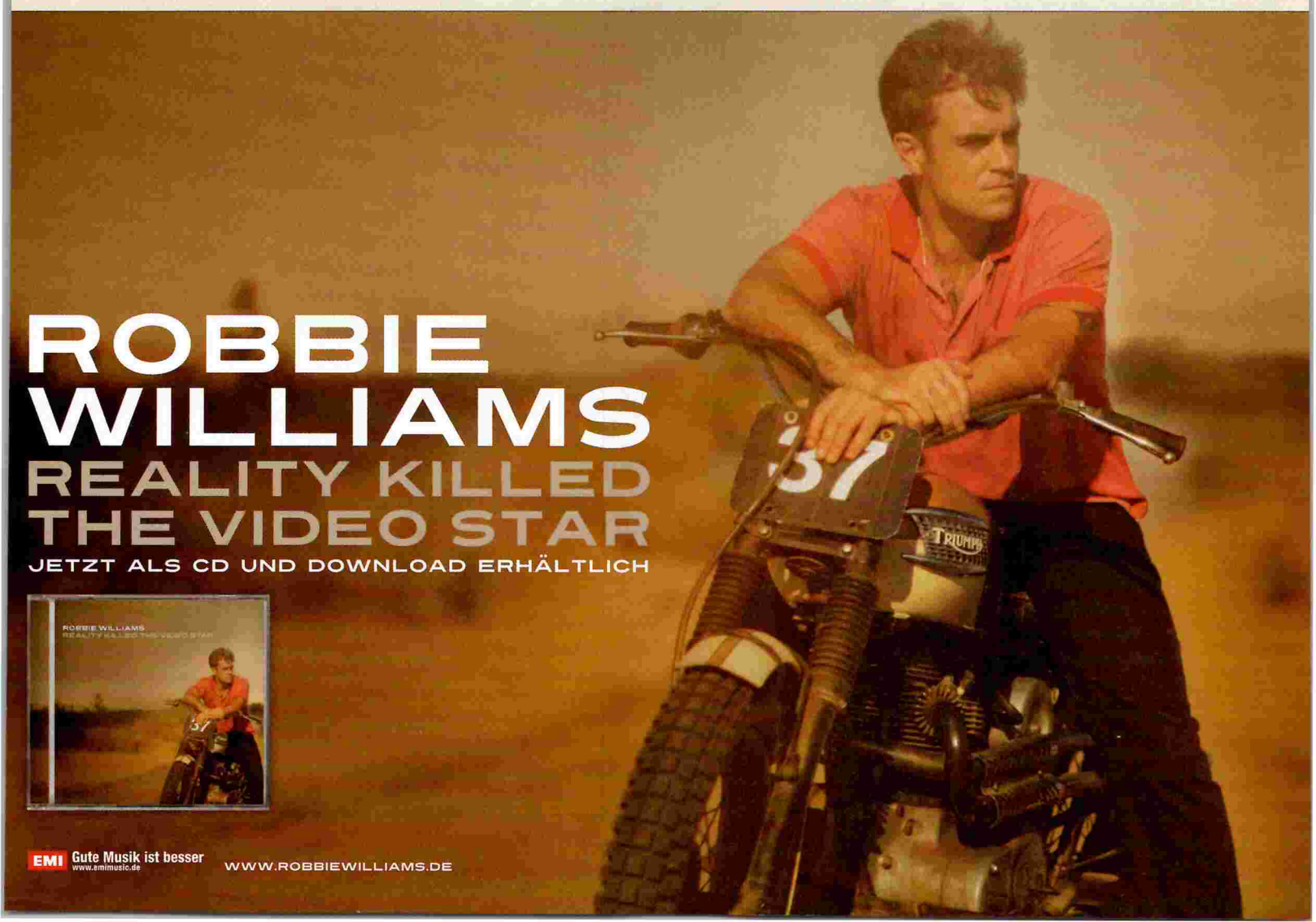
DAX: Elf Songs, 35 Minuten – indem Daniel Johnston in seiner Aneignung des für ihn funktionierenden klassischen Beatles-Albums konsequent bleibt, kopiert/adaptiert er zugleich eine Formel, die vermutlich auch in Jahrzehnten noch den gewünschten Effekt hervorrufen wird: Kurzweil, Pop-Appeal, sich sofort festsetzende Melodien. Ob Glockenspiel und Händeklatschen (»Queenie the Doggie«), dominante Klaviermotive in Kombination mit Akustikgitarren (»High Horse«) oder Computerspielgeräusche und verzerrte Gitarren (»I Had Lost My Mind«) – immer bleibt es eingängig, und immer bleibt Johnstons Gesang Mittelpunkt. Auf diesem Fundament lässt es sich für den unter einer bipolaren Störung leidenden Sänger leicht (zumindest wirkt es leicht) ins Absurde texten: »You see, I had this tiny crack in my head / It's only a split open, but my brain's now on the sidewalk / I didn't even know it / I had lost my mind / Well, I was sitting in the basement / When I first realised it« (aus dem Song »I Had Lost My Mind«).

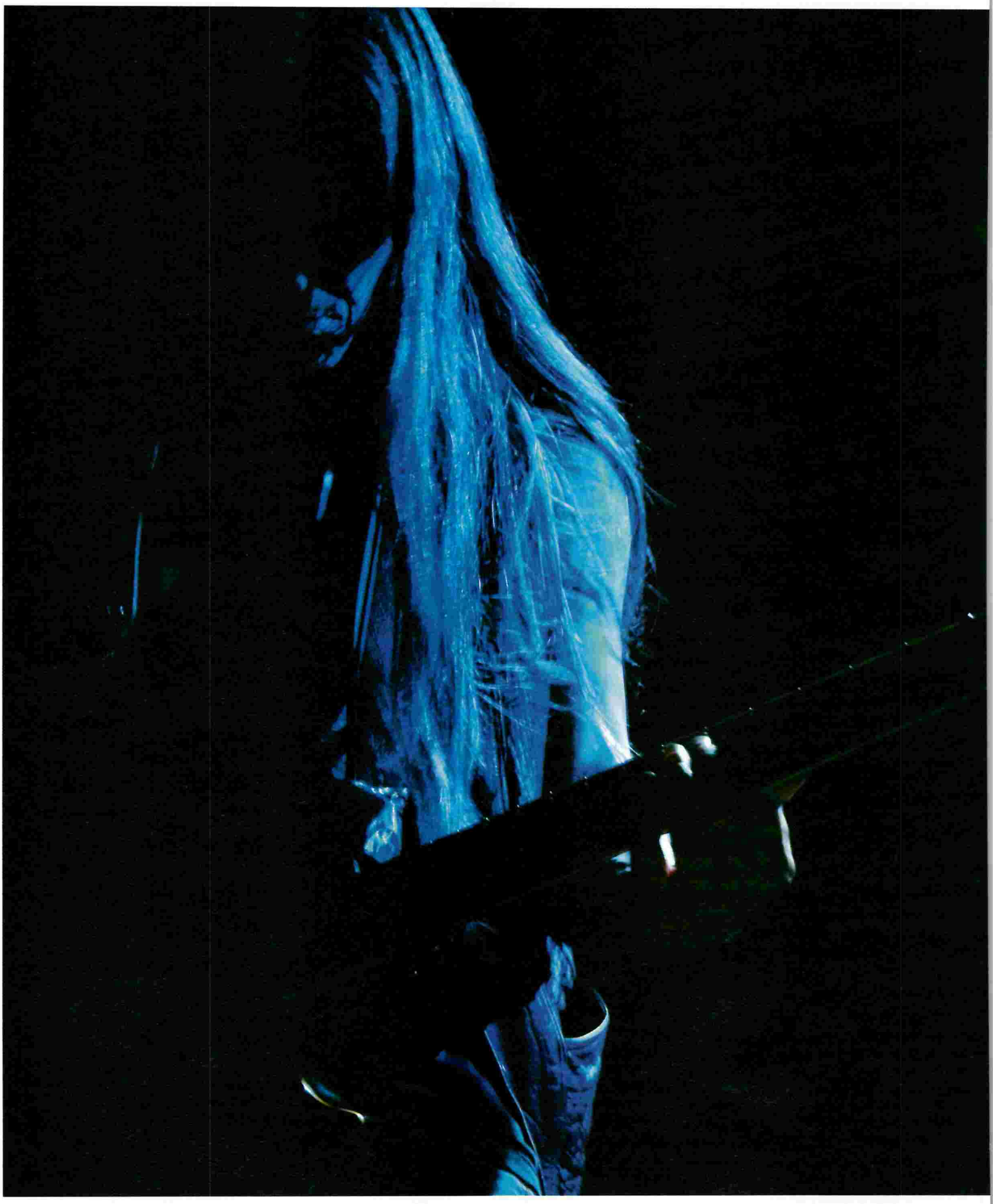
KRÄMER: »I Had Lost My Mind« ist natürlich ein alter Song, aber er klingt wie ein neuer, denn er taucht im neuen Gewand auf, sinnvoll aufpoliert. Umgekehrt kommt »Queenie the Doggie«, das genauso auch auf einem früheren Album Johnstons hätte veröffentlicht werden können, als verspieltes, kindliches Liebeslied an einen kleinen Hund daher, wobei, der fröhlichen Melodie zum Trotz, dem Tier durchaus zugetraut wird, sich nachts in einen Werwolf zu verwandeln. Dieser für Johnston typischen doppelbödigen Schelmerei folgt in der zweitletzten Strophe eine universell gültige, genial einfach formulierte Erkenntnis: »Love is an illusion, it plays with your brain / It's plain and it's simple, it's hard to explain«. Obwohl Queenie zu dem Zeitpunkt in der Chronologie des Textes längst verstorben ist, wird der gleichsam amüsierte wie berührte Hörer zum Schluss noch mal mit einem Schuss Hoffnung benetzt: »Only the money could save her now«. Der Song ist aus, man hört tatsächlich eine Münze in einen Hut fallen, Johnston sagt zufrieden: »Okay«, und man ahnt: Das war reines Entertainment. Wer weiß, ob es Queenie überhaupt je gegeben hat? (Johnston besitzt bekanntlich eine Katze namens Spanky, vgl. Spex #317). Man merkt es tatsächlich zunächst gar nicht, dann zieht man den Hut vor Johnstons Unbekümmertheit, einfach zu tun, was ihm offenbar so einfällt. So geht er voran, wird dabei immer berühmter, und was er macht – es scheint davon zu profitieren.

DAX: Nach dem irgendwie fantastischen Film »The Devil and Daniel Johnston« von 2005 verkündet Johnston übrigens, dass er grünes Licht zu einem neuen Filmprojekt über sein Leben gegeben hat: Seine verfilmte Biografie soll 2011 erscheinen. Welche Rolle er selbst darin spielen wird, ist noch nicht bekannt.

KRÄMER: Man lässt sich leicht von Johnstons durch Medikamente aufgeschwemmte Erscheinung und seine bisweilen undeutliche, feuchte Artikulation täuschen, aber in ihm verbinden sich die Leidenschaft des Amateurs – im französischen Wortsinn – und die Abgebrühtheit des Profis. Bemerkenswert ist Daniel Johnstons Fähigkeit, Zitate seiner Lieblinge so beiläufig einzuflechten, dass man von einer ursprünglichen Form der Sample-Technik sprechen kann – und zwar unabhängig davon, ob jetzt über seine alten Lo-Fi-Recordings oder seine neue Platte gesprochen wird.

DAX: Überprüfen kann man dies heute leichter denn je: Seine längst als Klassiker geltenden Alben »Yip/Jump Music« von 1983, »Hi, How Are You? / Continued Story (The Unfinished Album)« von 1983 bzw. 1985 sowie Johnstons frühe Songs von 1980-82 abdeckende Compilation »Welcome to My World« wurden diesen Herbst wiederveröffentlicht. Das gespaltene Innenleben des »Sorry Entertainers« – so bezeichnet sich Johnston gelegentlich selbst – entfaltet sich im Rückblick als hochgradig absurder Lebenslauf eines Mannes, der vermutlich ausgerechnet wegen seiner bipolaren Störung nie die Grenzlinie zwischen Privatem und Öffentlichem gezogen hat.





DURCHS DICKICHT MIT DEN DOOM-PHILOLOGEN

Shrinebuilder, Le Poisson Rouge, 15. November, New York City

TEXT: JENS BALZER **FOTOS:** EVA TUERBL UND JONATHAN BASKIN

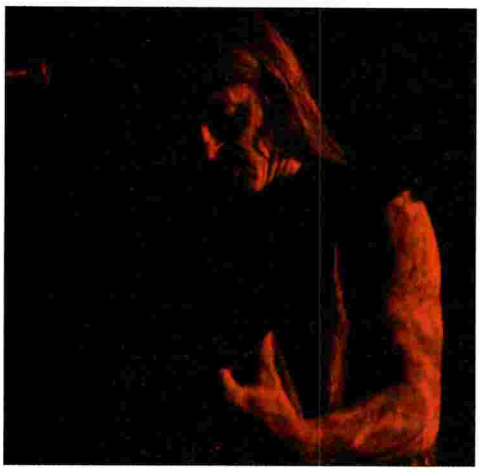
Zum wichtigsten, weltweit mit Spannung erwarteten und erstaunlichsten Konzertereignis der aktuellen Black-, Death-, Doom-, Sludge- und sonstigen Metal-Szene kam es am zweiten Novemberwochenende in New York City: Die neue Metal-Supergroup Shrinebuilder spielte im geräumigen Kellerclub Le Poisson Rouge an der Bleecker Street ihr erstes großes Konzert. Shrinebuilder versammeln alle Facetten der Metal-Ästhetik und der menschlich-individuellen Abweichung vom psychonormalen Standard. Dazu gehören das neurotische Gebell von Scott Kelly, sonst Sänger und Bassist bei Neurosis, der psychotisch-ritualistische Bass von Al Cisneros, Mitglied von Sleep und Om, das hysterische, sich selbst dekonstruierende Schlagzeug des Melvins-Drummers Dale Crover und schließlich das polymorph perverse Doom-Crooning des von Saint Vitus bekannten Metal-Sinatras Scott »Wino« Weinrich.

Man sieht: Auf diese Band werden sich bald alle einigen können, die sich für tiefer gelegtes Gitarrengeräusch, gut angerührten Rückkopplungsschlamm und kunstvoll versponnene spirituelle Dichtkunst begeistern. Im Poisson Rouge beim Antrittskonzert ist das Publikum jedenfalls schon von ansprechender Buntheit: Flanellhemdträger mit Fusselbart und flauschigen Haaren stehen einträchtig neben blassen Figuren in T-Shirts der Viking-Metaller Bathory, aber auch einfallsreich aufgebrezelte Mädchen mit bunt bedruckten Strümpfen und künstlichen Ozelotpelzjacken sind zu sehen.

Der Glamourwert des gesamten mit Shrinebuilder verbundenen Genres ist gegenwärtig hoch in New York. Anders als in Europa, gehören Black-, Death-, Doom-, Sludge- und sonstiger Metal dort zum alters- und geschlechterübergreifenden Kanon der Hipster-Musik. In Williamsburg, auf der erschwinglicheren Seite des East River, widmen sich die hellsten jungen musikalischen Köpfe inzwischen dem schweren Gitarrengeräusch und dem abstrakten, skandinavisch geprägten Gekreische. Seit ein bis zwei Jahren blüht eine vitale Szene, angeführt von Bands wie Liturgy, Krallice und Black Anvil. Zwar gibt es für sie keine einschlägigen Clubs, aber eigene Veranstaltungsreihen wie die »Blackened Music Series«, die vom ehemaligen Vice-Records-Chef Adam Shore betrieben wird – mit finanzieller Unterstützung der Autofirma Scion, einer für jüngere PKW-Fahrer entwickelten Toyota-Marke, die allerdings nur in den USA und im Nahen Osten verkauft wird. Schade! Einen Toyota Satan würde man sich auch in Deutschland gerne gönnen. Für die Scion-Metal-Konzerte hat die Marketing-Etage der Firma das Auto-Logo jedenfalls schon mal in der Metal-typischen Blut-und-Eisen-Ornamentalschrift redesignen lassen.

Auch der Shrinebuilder-Gig findet im Rahmen eines Scion-gesponsorten Blackened-Music-Weekenders statt. Die ersten beiden Abende wurden in Brooklyn abgehalten, im Union Pool Club nördlich der Williamsburg Bridge, wo sonst vor allem Country-Veranstaltungen stattfinden. Für den Abschluss und Höhepunkt hat sich die Blackened-Music-Gemeinde dann aber doch nach Manhattan aufgemacht: in die Bleecker Street, eine lange Shopping-Meile quer durchs Greenwich Village, an deren östlichem Ende dereinst das CBGB's stand. In seinen großen Zeiten lag dieser Clubs auf noch unaufgeräumtem Gelände, inzwischen ist das Viertel vollständig gentrifiziert. Mag das Metal-Publikum sich noch so viel Mühe geben, in dieser Umgebung standesgemäß lichtscheu zu wirken, die Security-Kräfte im Saal tragen tadellos sitzende Nadelstreifenanzüge und – ein besonders hübsches Detail – gewaltige knallorangefarbene Lärmschutzmuscheln über den Ohren. Als müssten sie später noch mit einem Presslufthammer den Broadway aufmeißeln.

Liturgy, die erste Gruppe des Abends, beginnt dann freilich eher kontemplativ: mit einem sehr schön von ihrem Sänger gebrummten Bordun-Ton, der geloopt und gelayert und später von ihm in höheren Lagen bis hin zum Falsett übersungen wird, sodass nach ein paar Minuten ein vollwertiger Sa-



tansmönchchoral über der Bühne schwebt. Dann beginnt der spargeldürre, blasse Drummer der Band plötzlich in beachtlichem Tempo, auf seine Doppelbasstrommel zu dreschen und hört damit auch während der nächsten Dreiviertelstunde nicht mehr auf. Der Rest der Musik besteht aus melodiefrei hornissenschwarmhaft drauflos sirrenden Gitarreneinsätzen und einem wütenden, wenn auch etwas unvoluminösen Gewinsel. Würde man nach einem Vergleich im europäischen Black Metal suchen, käme man am ehesten auf Endstille und ihren abstrakten Klangmilitarismus; bloß dass sich Liturgy eben nicht mit Stachelhalsbändern und Kriegsschminke als Fantasy-Untote verkleiden – beim New Yorker Black Metal reicht es den beteiligten Bühnenfiguren bereits, auf urbane Art blass und ungesund zu wirken. Die zweite Band des Abends, Rwake, übt sich hingegen in der bislang noch zu selten gepflegten Kunst des geschlechterübergreifenden Grunzduetts. Ihr Gemisch aus harmonischen Growls, langsamen Gitarren-Riffs und gedehnt darüber hinauf- und herabsteigenden Tonfolgen erinnert an die Art, wie auf dem unvergessenen Kultlabel SST Metal ›sophisticated‹ auseinandergenommen und wieder zusammengesetzt wurde. In den achtziger Jahren hatte diese Schule so fabelhafte Bands wie Würm oder SWA hervorgebracht. Oder eben Saint Vitus, jene Gruppe, in der Scott »Wino« Weinrich zeitgleich als Doom-Crooner reüssierte. Zu den Black-Sabbath-artigen Niedriggeschwindigkeits-Riffs seiner Mitmusiker schmetterte Weinrich damals mit maskulin bebendem Bariton große Bekenntnishymnen wie »Born Too Late« oder »I Bleed Black«. Als Saint Vitus Anfang der neunziger Jahre zerbrachen – um seither wieder mehrfach zueinander zu finden; im Spätwinter will die Band auch in Deutschland wieder einige Reunion-Konzerte geben –, wirkte Wino in den verschiedensten Konstellationen weiter: In Bands wie Spirit Caravan erhöhte er das Riff-Anschlagstempo, um schließlich bei einer Lynyrd-Skynyrd-artigen Mutation des Southern Rock herauszukommen. Auf seiner ersten Solo-LP »Punctuated Equilibrium«, die er in diesem Frühjahr auch im Berliner Red Rooster Club vorstellte, arbeitete er sich mit einer zeitweilig völlig verselbständigten Rhythmusgruppe tief in den Bereich eines zeitlosen Jazz-Metal vor.

Bei Shrinebuilder hingegen gibt Weinrich – sachgerecht mit einer Hornbrille mit sehr dicken Gläsern ausstaffiert – den langhaarigen Mad Professor, der mit seinem fabelhaften Gesang und Gitarrenspiel eine Gruppe würdevoll ergrauter Doom-Philologen durchs Dickicht der Individualstile dirigiert. Etwa Al Cisneros, der zu Weinrichs von wüsten Feedbacks durchzogenen Soli seinen meditierenden Bass mit der Bedächtigkeit eines melancholischen Bibers bedient; oder Scott Kelly, der am rechten Bühnenrand kontrastierend den wütenden Holzfäller gibt und sich passenderweise eine Gitarre mit glänzendem Mahagonifurnier umgeschnallt hat. Herrlich, wie verschieden diese Charaktere sind! Und wie bruchlos sich ihre Charakteristika und Marotten im Lauf des Konzerts ineinander verfugen. Die ritualistischen Mantren, die man von Cisneros' Gruppe Om kennt, hält er auch im Zusammenhang des Quartetts mit einer erstaunlichen Unbeirrtheit durch. Das schwebende, druckvoll levitierte Gefühl, das Cisneros mit seinem Instrument erzeugt, klingt zwar beim ersten Hören keinesfalls nach Metal-Bass, doch wirkt es gerade in seiner scheinbaren Leichtigkeit weit drängender, vibrierender, klanglich verunsichernder als jedes nur denkbare fett zerrende Power-Riff: stumpf und filigran in einer Figur. Eine Heaviness ohne Körper.

Schon allein die Melodik des Cisneros'schen Basses lässt die üblichen Metal-Konventionen weit hinter sich. Wie er sich immer wieder unter Scott Weinrichs und Scott Kellys langgedehnten Gitarrenfeedbacks davonzupirschen scheint, um dann plötzlich mit voller Wucht die Führung zu übernehmen – das ist schlicht zum Niederknien. Wenn man hier nach einem Vorbild suchen will, findet man es nicht im Metal, sondern eher im Bass-Spiel von Peter Hook für New Order und Joy Division. Insofern ist es gar nicht so überraschend, dass als einzige Coverversion an diesem Abend »24 Hours« gegeben wird, eines jener nachtschwarzen Stücke von der zweiten Joy-Divison-LP »Closer«, die in ihrer eiseskalten existenziellen Verzweiflung schwärzer sind als der schwärzeste Metal.

So aber verhält es sich bei Shrinebuilder durchweg: Mit den Mitteln des Metal lässt die Gruppe den Metal weit hinter sich. Gegenwart und Vergangenheit, ritualistische Musik, Postpunk und Drones verbinden sie zu einem beweglichen, stetig vibrierenden Bild. Sie zertrümmern die Traditionen und kleben aus deren Fragmenten ein schönes, schiefes, aber jedenfalls ganz neues Bild zusammen. Shrinebuilder sind so gesehen auch keine Band, sondern ein echtes Ensemble. Sie bereichern den Metal mit einem Kollektivismus, den es in dieser Form bislang nicht gab. Zudem ist es nicht unwahrscheinlich, dass Shrinebuilder eine Einzelerscheinung bleiben werden – wie der belebende Zwischenfrühling, der am nächsten Morgen voller Wärme in den New Yorker November hineinbricht: ein sonderbares, unwirkliches Geschenk.

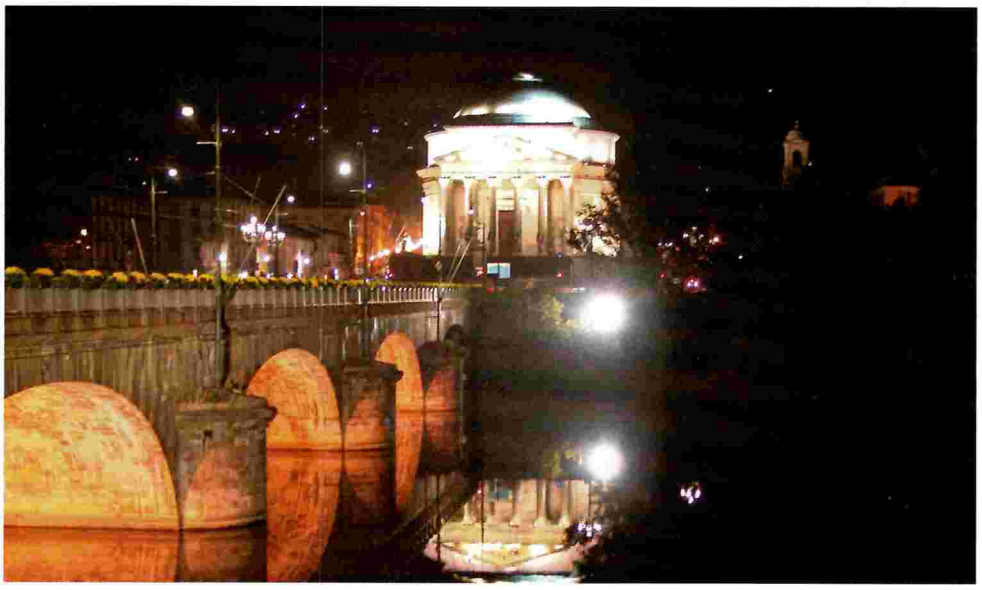
IN DER STADT DER MÖGLICHKEITEN

Electronica-Festival Club to Club / Kunstmesse Artissima, 5.-7. November, Turin

TEXT UND FOTOS: MAX DAX

In Turin, der im Piemont gelegenen viertgrößten Stadt Italiens, verschleiert undurchdringlicher Nebel den Blick auf die nahegelegenen Alpen. Die Stadt war einst Königssitz und später Zentrum des italienischen Wirtschaftswunders – in dem Stadtteil Lingotto steht die von dem Architekten Renzo Piano Mitte der Achtziger zu einer recht geschmacklosen Shopping Mall umgestaltete ehemalige FIAT-Autofabrik, in der die Einstürzenden Neubauten einst ein vielbeachtetes Konzert gegeben haben. Anlass der neuerlichen Reise nach Norditalien war eine Reihe von Konzerten, die im Rahmen der neunten Folge des jährlich in Turin stattfindenden Festivals Club to Club für elektronische Musik angekündigt waren, sowie die zeitgleich in Lingotto stattfindende Kunstmesse Artissima. Beide Veranstaltungen sind Reaktionen der Stadt Turin und der Region auf die Identitätskrise, die mit dem schleichenden Niedergang der Autoindustrie gerade an diesem Ort durchschlägt. Mit Kultur, und sei es Techno, will man hier Weltgewandtheit demonstrieren. Auf dem Papier las sich die Liste der mit piemontesischem Venture-Kapital eingeladenen Musiker und DJs wie das Einmaleins der elektronischen Musik: Jeff Mills, Laurent Garnier, Moritz von Oswald, Carl Craig, Hudson Mohawke, Joe Goddard, Marcel Dettmann, Shed, Seth Troxler und viele andere mehr standen auf dem Programm. Einzig: Die Auftritte überlappten sich zeitlich und fanden Abend für Abend an mitunter sehr weit voneinander entfernten Spielorten statt.

5. November: Im barocken Teatro Carignano an der Piazza Carignano betreten Moritz von Oswald, Carl Craig und Francesco Tristano um Punkt 21 Uhr die Bühne – als erste Musiker, die an diesem Ort keine klassische Musik, sondern im weitesten Sinne Techno ›aufführen‹. Das Theater ist rappeldickevoll, die Erwartungshaltung enorm, obwohl kein einziger der Besucher weiß, was ihn erwartet. Die Idee hinter dem Live-Auftritt erschließt sich im Laufe des Abends: Es geht um die Dekonstruktion von Deep House, wie er einst in der Paradise Garage in New York gespielt wurde – nur dass die einzelnen Komponenten, aus denen sich Deep House als Soundarchitektur zusammensetzt, Spur für Spur offengelegt werden. Das hört sich wie folgt an: Francesco Tristano klimpert und klimpert und klimpert, während Carl Craig (mit Sonnenbrille und Maßanzug) Blubberbässe und Beats moduliert. Moritz von Oswald wiederum, das merkt man an seiner Körpersprache, ist das Geklimper Tristanos zu viel. Der große Freund der reinen Form leidet unter den perlenden Arpeggien Tristanos und dem ziellosen Bass-Geblubber seines Detroiter Gefährten. Mit zunehmender Zeitdauer kommt Unruhe im Publikum auf, zur nur zaghaft eingeforderten Zugabe bleibt von Oswald der Bühne fern. Später beim mitternächtlichen Dinner in einem Restaurant im Stadtzentrum kommt es beinahe zum Eklat, als ein Journalist allen Gästen am Tisch vom teuren Dolcetto Söri



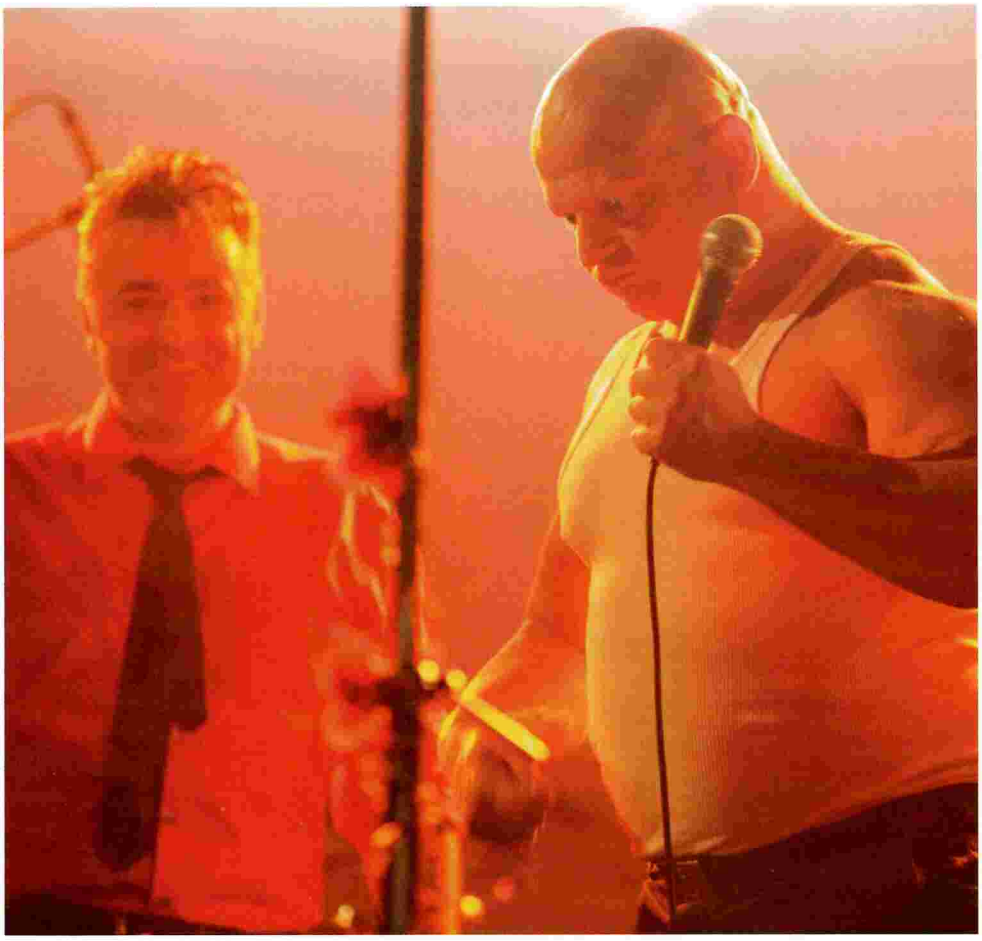
Bartu einschenkt, dabei aber unbeabsichtigt Carl Craig übergeht. Was bleibt, ist die unschöne Ahnung, dass sich die drei Musiker der Gravität des Abends nicht bewusst gewesen sind und mit einem nur halbgeprobten Bühnenkonzept Veranstalter und Publikum vor den Kopf stießen.

6. November: Im Rahmen der Kunstmesse Artissima findet im Teatro Astra am Rand der Stadt die Videoperformance »Live in RMB City« der chinesischen Künstlergruppe Cao Fei statt. Ein Videobeamer wirft animierte Sequenzen aus der virtuellen Parallelwelt Second Life auf die Leinwand, was seltsam antiquiert wirkt, weil Second Life gestern war und nicht heute ist. Vor der Leinwand performt eine Gruppe von Tänzern eine Choreografie, während auf der Leinwand das Eigentliche ganz nebenbei geschieht, nämlich eine Reflexion von Realität und Virtualität, aus der Sicht der in dem Second-Life-Environment agierenden Avatare. Jeder im vollbesetzten Theater folgt nach einer Weile nurmehr gebannt dem narrativen Faden der Text-Messages, die von den Usern, die auch die Avatare steuern, eingespeist werden: »Waiting is just waiting. Waiting is simply a different state than when I'm activated. Being activated means that I'm doing something, even if I don't know why I'm doing it or how to do it.« Die Performance, so unausgereift sie war, hatte eine ungemein poetische Qualität.

Zwei Spieler, Geschlecht unbekannt, treffen sich im Second Life und chatten miteinander, stellen die großen Fragen nach der Vorsehung, dem Schicksal, der Vergangenheit, der Zukunft und der Gegenwart und, schließlich, wer eigentlich der andere sei. Diese Frage bleibt unbeantwortet, zur Sublimierung gibt's minutenlang ausdruckslosen, virtuellen Sex an den exponiertesten Orten zu begutachten – vor romantischen Sonnenuntergängen und auf digitalen Häuserdächern. »Don't ask me where I live or who I am! The rule of this game is it being a role-play.« Im Foyer des Theaters: Hans-Ulrich Obrist, der ein atemloses und in kurzen Aufmerksamkeitsspannen gefasstes Leben führt. Er hat sich von seiner Entourage gelöst und winkt das nächste Taxi herbei. Auf dem Weg zur Kunstmesse werden die anstehenden Termine per Handy gemakelt – ein Zwischenstopp in der Pinacoteca Agnelli in Lingotto wird eingeschoben, ein Treffen mit Claude Lanzmann in Paris vereinbart, ein spontaner Besuch bei der zukünftigen Documenta-Chefin Carolyn Christov-Barkagiev in Rivoli festgezurrt. Die Fahrt dorthin dauert eine Dreiviertelstunde: eine Dreiviertelstunde Zeit zum Telefonieren.

Später am Nachmittag wird Obrist mit Armin Linke und Markus Miessen eine Lesung über den Architekten Cedric Price halten. Fotokopierte Plakate, auf denen die Fassade des Berliner Techno-Clubs Berghain abgebildet ist, weisen darauf hin, dass in dieser Nacht Ostgut-DJs im Turiner Beach Club, gelegen an der pittoresk herausgeputzten Nightlife-Meile am Ufer des Po, auflegen werden – unter ihnen Steffi und Marcel Dettmann. Letzterer beweist mit einem an Effizienz und Ökonomie nicht zu überbietenden, harten Techno-Set, was für ein Sakrileg jeder zuviel gespielte Ton, jedes Ornament, jede Verzierung an diesem Ort bedeutet hätte. So ließen sich die Acid-Bässe, die Dettmann gelegentlich erlaubte, ganz klar als dramaturgische Notwendigkeit lesen. Dem Weltstandard lauschten in der piemontesischen Provinz etwa zweihundert Gäste.

7. November: Nachts um drei in der Turiner Messehalle Lingotto Fiere transformiert Jeff Mills im Anschluss an das euphorische, den Willen der Massen bedienende Set von DJ Pierre dessen Abgeh-Sound in eine geradezu feine Schichtung gegenläufiger und sich überlagernder rhythmischer Strukturen. Die knapp 6.000 Menschen in der Halle haben auf diesen Moment gewartet. Waiting is just waiting? Patience is essential! Jeff Mills' Set ist eine Offenbarung. Der Triumph dieses abschließenden Abends darf aber nicht verschleiern, dass das gastgebende Festival den Konzert- und Eventreigen nicht als vermeintliches Großereignis promotet, sondern sich vielleicht im Sinne eines ›Noch weniger ist viel mehr‹ auf besondere, gerne auch wegweisende experimentelle Konstellationen von Musikern und Protagonisten aus der Kunstwelt einlassen sollte. Als Gast ahnt man, dass in der Gleichzeitigkeit der Ereignisse Artissima und Club to Club ein Potenzial liegt, das in der gegenwärtigen Ausspielung noch lange nicht ausgeschöpft ist.



DAS FEIERN DER ANDEREN

»Ihr habt es nicht ANDERS gewollt…!«, Centraltheater und Skala, 17. November, Leipzig

TEXT: THOMAS HÜBENER **FOTO:** ROLF ARNOLD

Keine Frage: Der 9. November 1989 war ein schöner Tag! Ob das Jubiläum der weltgeschichtlichen Zäsur namens Mauerfall aber wirklich so zelebriert werden musste wie jüngst in Berlin, darf bezweifelt werden. Jon Bon Jovis Ode an die Widerborstigkeit der DDR-Bürger (»We Weren't Born to Follow«) und Paul van Dyks Kitschhymne »We Are One« mögen noch zu den Geschmacksfragen gehört haben. Weniger unbedenklich war hingegen das Projekt »The Berlin Wall of Sound«, mit dem den über 200 bei Fluchtversuchen an der Mauer Getöteten gedacht werden sollte: Die niederländische Rockband Noir bildete mit Hilfe von 200 Gitarristen eine akustische »Wall of Sound« – die kalauerhafte Verwörtlichung der Rockmetapher verhöhnte die Opfer eher, als dass sie ihnen Ehre erwies. Dass dann noch eine Reihe von Dominosteinen zur Versinnbildlichung des Mauerfalls herhalten musste, war endgültig Beweis für ein ungeschicktes Organisatoren-Händchen in Sachen Symbolik: Das Dominoprinzip, nach dem ein einziger Stein genügt, um eine Kettenreaktion auszulösen, dürfte keineswegs zur bevorzugten Lesart einer auf alle Schultern des DDR-Volkes verteilten »friedlichen Revolution« passen.

Eine Feier ganz anderer Art ließ sich einige Tage später in Leipzig erleben. Dort versammelte die zweitägige Revue »Ihr habt es nicht ANDERS gewollt…!« ein breites Spektrum der musikalisch-künstlerischen Subkultur aus DDR-Tagen. Im Centraltheater wurde einführend der Dokumentarfilm »Poesie des Untergrunds« (2009) von Matthias Aberle vorgeführt. Er zeigt die Prenzlauer-Berg-Szene der Achtziger und lässt deren Akteure zu Wort kommen, darunter die 1984 nach Westberlin übergesiedelte Künstlerin Cornelia Schleime, die Schriftstellerin und Heinrich-Mann-Preisträgerin Elke Erb und den Literaten Alexander »Sascha« Anderson, die als Stasi-Spitzel berüchtigte Schlüsselfigur des Künstlerzirkels. Aberles Film bietet aufschlussreiche Einblicke in die schillernde Parallelwelt des überwachten Undergrounds in der DDR-Diktatur, betont dabei aber ein wenig einseitig die skurrilen Aspekte eines Systems, das immerhin humorlos genug sein konnte, um Existenzen zu vernichten.

Dem Film folgte ein frenetischer Auftritt der Dresdener Kultband Freunde der italienischen Oper. Die Band verbindet das Aggressiv-Stumpfe mit dem Eleganten, den Exerzierplatz mit dem Glamour und schneidige Militanz mit divenhafter Dramatik. Angeführt wird die mit roten Hemden und schwarzen Krawatten uniformierte Truppe vom klassisch ausgebildeten Tenor R.J.K.K. Hänsch, der beim Überschreien sägender Gitarrenwälle regelrecht Urgewalten entwickelt. Als sich Ex-Keyboarder Roger Baptist alias Rummelsnuff im muskelbetonenden Proletarierwams (Feinrippunterhemd) für zwei Songs zu seinen ehemaligen Bandkollegen gesellte, stand das Publikum kurz vorm Pogo.

Nach einem Spielstättenwechsel ins Skala setzte die zum Duo geschrumpfte Band Herbst in Peking (1987 unter dem Namen Amnestie für Mecklenburg gegründet) den Abend fort: der musikalisch irritierendste, aber vielleicht auch interessanteste Act des Abends. Sänger Rex Joswig führte als aufgeräumter Entertainer mit Sprechgesang durch ein Set zwischen Schlager und Dada, während sein Mitstreiter Alexander Istschenko (früher an der Gitarre) am Laptop trippige Beats fabrizierte. Den Schlusspunkt bildete ein furioser Auftritt der Leipziger Gitarren-Wave-Band Die Art. Sie präsentierte exklusiv eine Auswahl von Songs ihrer 1984 gegründeten ersten Inkarnation Die Zucht. Es ist erstaunlich, mit welcher ungestümen Kraft das nur auf dem Papier nicht mehr jugendliche Quartett den knüppelharten Punkrock von einst interpretierte. Keine Spur von vergreisten Wir-rocken-immer-noch-Jaggerismen, stattdessen ein herrlicher Kontrast zwischen einer mit Präzision gespielten Gitarre und in Akkorde gegossenen Wutattacken. Neben Die-Zucht-Klassikern wie »Zucht und Ordnung« gab es auch Die-Art-Evergreens wie »Sie sagte« und »I Love You (Marian)« zu hören. Am Ende kam noch die wegen Lärmbelästigung gerufene Polizei: So muss es sein.

Anlässlich des Mauerfalljubiläums hat die Leipziger Revue dem Berliner »Fest der Freiheit« mit seiner selbstherrlichen Gigantomanie eine Feier ostdeutscher Subkultur entgegengesetzt. Sie zeigte neben deren Vielfalt auch, dass liebevolle Erinnerung nicht notwendigerweise mit Vergangenheitsverklärung einhergehen muss.

SPEX PRÄSENTIERT

DEICHKIND IN MÜLL

25.02. & 28.02. Hamburg – Kampnagel
26.03. & 27.03. Hellerau – Festspielhaus
29.04. A-Krems – Donaufestival

Wenn ein Konzert der Hamburger Formation Deichkind ansteht, hat man immer ein bisschen das Gefühl, der Zirkus sei in der Stadt. Und auch wenn die Formation immerhin schon zehn Jahre auf dem Buckel hat, gilt sie immernoch als sichere Bank, wenn man sich mal wieder so richtig das Hirn durchspülen lassen will. Mit ihrem manischen Mash-Up aus Hiphop, Electro und Freak-Theater treiben Deichkind die Euphorie in ausverkauften Hallen auf die Spitze. Da fragt man sich schon, ob das noch ein Konzert ist oder schon ein kultisches Ritual zur Beschwörung mächtiger Götter. Jedenfalls tropft bei diesen szenischen Happenings jede Menge Flüssigkeit von der Hallendecke – wobei es sich freilich nicht ausschließlich um Kondenzwasser handelt. Weil aber der Feier-Imperativ auch sein Gegengewicht braucht, präsentieren Deichkind im Frühjahr eine neue, nachdenklichere Form des Wahnsinns: »Deichkind in Müll«, eine von der Kulturstiftung des Bundes geförderte Koproduktion der Band mit dem Hamburger Theaterhaus Kampnagel, ist eine Diskurs-Operette, die sich unter anderem folgenden Fragen widmet: Was bringt 20.000 Leute dazu, gleichzeitig eine durchgeschüttelte Bierdose zu öffnen? Was haben eine brennende Friedenstaube, eine geballte blutige Faust und eine Dornenkrone aus Stacheldraht damit zu tun? Wie funktionieren Trance-Techniken, die Teenager zu Dingen verleiten, die sie bis an ihr Lebensende nicht vergessen werden? Wenn all das geklärt ist, wird man über die Macht der Inszenierung jedenfalls ein bisschen besser Bescheid wissen – und das Verwirrspiel mit anderen Augen betrachten. *www.kampnagel.de*

HONEST JON'S PRESENTS

05.02. Berlin – Berghain

Dem Londoner Label und Plattenladen Honest Jon's kommt eine geradzu kulturkonservative Funktion zu: Seit Jahren graben sich die Betreiber Mark Ainley und Alan Scholefield durch einen Bestand von über 150.000 alten Schellack-Platten, die das Tonträgerunternehmen EMI im nahe gelegenen Städtchen Hayes in speziell temperierten Stahlkammern hortet. Der Branchenriese ließ zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts Volksliedgut aus aller Welt aufnehmen und in Hayes auf Tonträger pressen, um mit diesem Material weltweite Märkte zu erschließen. Der Krieg und die Rezession lenkten die Firmengeschichte aber in andere Bahnen, weshalb die meisten dieser Schätze seit ihrer Archivierung in Vergessenheit gerieten. Aus den Obskuritäten, die Ainley und Scholefield in den Lagerhallen von Hayes finden, entstehen dann solch grandiose Compilations wie die »London Is the Place For Me«-Reihe, die Calypso, nigerianischen Highlife oder fast vergessene Afrojazz-Spielarten der Fünfziger in Erinnerung ruft. Aber auch zeitgenössische Musik findet bei Honest Jon's ihren Platz – zum Beispiel die transzendierenden Jams der All-Star-Gruppe Hypnotic Brass Band oder der bewegende Inner-City-Folk von Simone White. Im Februar gibt es die seltene Gelegenheit, einem von Honest Jon's gestalteten Abend im Berghain beizuwohnen. Unter anderem mit dem Haus-Grafiker des Labels Will Bankhead, Joy Orbison, Moodymann (KDJ), Actress und anderen.

SOLISTENENSEMBLE KALEIDOSKOP

11.02. - 13.02. Berlin – Radialsystem

Ursprünglich ein Kammerorchester, hat sich das Solistenensemble Kaleidoskop inzwischen vom klassischen Ensemble zu einer Künstlergruppe entwickelt, deren szenische Produktionen schon weit über die Grenzen Berlins hinaus bekannt sind. In ihrer neuen Aufführung »Wo bist Du Licht« bilden Kompositionen von Claude Vivier, Joseph Haydn, Salvator Sciarrino und Jan St. Werner (Mouse on Mars) den Ausgangspunkt einer ambitionierten Konzertinszenierung, die verschiedene Aspekte des Themas Licht behandelt: Wie verwandelt das Licht einen Ort? Wie wirkt es sich auf unsere Wahrnehmung aus? Diesen und anderen Fragen will das Solistenensemble Kaleidoskop zusammen mit dem Lichkünstler Yann Becker nachgehen und sucht in den Übergängen zwischen Klang und Stille, Helligkeit und Dunkelheit nach Schönheit.

PANDA BEAR

15.01. Berlin – Hebbel am Ufer

Als Noah Lennox alias Panda Bear unlängst den Nachfolger zu seinem Dekaden-Album »Person Pitch« ankündigte, brach in den Fan-Communities uferlose Euphorie aus. Gleichfalls wunderbar, dass das multiinstrumental begabte Mitglied von Animal Collective erstmals ein Solo-Programm in Berlin aufführen wird, bei dem aller Wahrscheinlichkeit nach mit seinem neuem Solo-Material zu rechen ist. Das Konzert im Berliner Hebbel-Theater findet im Rahmen der von Christoph Gurk kuratierten Veranstaltungsreihe »Life Is Live – Musik, Diskurs, Performance« statt, die dem Trend zur Kommerzialisierung des Konzertbetriebs eine auf Nachhaltigkeit ausgerichtete Alternative entgegensetzen will. Neben einführenden Vorträgen mit Pop-Theoretiker Simon Frith sowie Gurk selbst und anschließender Disskussionsrunde gibt es Live-Beiträge und DJ-Sets von Pantha du Prince und Carsten Jost.

POURQUOI ISRAËL

18.01. Hamburg – Uebel & Gefährlich
(Filmvorführung mit anschl. Diskussion in Anwesenheit des Regisseurs Claude Lanzmann)

Nach dem antisemitischen Überfall auf eine Vorführung des Films »Pourquoi Israël« im B-Movie Kino in Hamburg am 25. Oktober 2009, nehmen die Betreiber des Uebel & Gefährlich im Januar Claude Lanzmanns Debütfilm ins Prgramm auf. Im Anschluss wird es eine von Max Dax moderierte Diskussionsrunde geben, in Anwesenheit von Claude Lanzmann (»Shoah«). In »Pourquoi Israël« behandelt der heute 83-jährige Regisseur und Herausgeber der von Sartre und De Beauvoir gegründeten Zeitschrift Les Temps Modernes die Frage der Unmöglichkeit eines ›normalen‹ jüdischen Lebens im Staat Israel – angesichts der historisch einmaligen Vorfälle, die zur Staatsgründung führten und angesichts der Frage, was eigentlich jüdische Identität ist, wenn erst »der Blick des Antisemiten einem assimilierten Juden sein Jüdischsein vor Augen führt.« (J.-P. Sartre)

FELIX KUBIN UND DICK EL DEMASIADO

15.01. & 12.02. Kassel – Kunsthalle Fridericianum

Der Hamburger Felix Kubin besetzt eine wahrlich einzigartige Position: Der Komponist elektronischer Konzeptmusik feilt seit Jahren an Techniken zur Klangerzeugung, mit denen er einen von gelassen bis dadaesk anmutenden Sci-Fi-Pop erzeugt. Wenngleich seinen Sound-Sketchen oft eine gehörige Portion Albernheit innewohnt, bleibt Kubin stets auf gehobenem intellektuellen Niveau. In ironischen Betrachtungen umreißt er komplexe Kapitel der Kunst – ohne dabei aber seinem Publikum mit anstrengenden Bedeutungsparaphrasen zu begegnen. Ein Künstler ganz anderer Couleur ist der Niederländer Dick El Demiasiado, der sich für seine vom Beat Lateinamerikas inspirierten Arbeiten den Titel »Godfather of Digital Cumbia« verdient hat. Sowohl Kubin als auch El Demasiado sind zur Ausstellung »Nuevos Ricos« nach Kassel geladen. Dort wird das gleichnamige Kunstprojekt von Carlos Amorales in seiner gesamten Vielfalt präsentiert.

HOT CHIP

10.03. Köln – Live Music Hall
11.03. Hamburg – Uebel & Gefährlich
12.03. Berlin – Astra Kulturhaus
14.03. Frankfurt – Mousonturm

Zwei Jahre nach der Veröffentlichung von »Made in the Dark«, jenem dicht verfugten Genre-Brückenschlag, der den Durchbruch von Hot Chip endgültig besiegelte, stehen die fünft Londoner mit einem neuen Album in den Startlöchern. Und »One Life Stand« (siehe Platte der Ausgabe) ist mitnichten das, was man als alten Wein in neuen Schläuchen bezeichnen würde, im Gegenteil: Hot Chip verdichten ihren Eklektizismus weiter und kommen endgültig im Pop an. Als »die Band total neuen Typs«, wie sie Tobias Rapp in der Titelgeschichte in Spex #312 beschrieb, erwartet man von Hot Chip natürlich auch Progress im Hinblick auf die Live-Präsentation der neuen Stücke. Schließlich lieferten Hot Chip schon bei ihren früheren Platten erst mit der Konzerterfahrung die letztgültige Erklärung dafür, wie und vor allem wie gut ihre Tracks funktionieren. Über zwei Jahre war die Band hierzulande nicht mehr live zu erleben, im Frühjahr 2010 stellen sie in vier deutschen Städten ihr Album »One Life Stand« vor.

Alle Texte: Michael Lutz

HERSTELLERNACHWEISE MODESTRECKE:

BARBOUR www.barbour.com
BENCH www.bench.co.uk
BOESSERT/SCHORN www.boessert-schorn.de
LEVI'S www.levistrauss.com
MAISON MARTIN MARGIELA www.maisonmartinmargiela.com
FRED PERRY www.fredperry.com
SCHIESSER www.schiesser.com
STONE ISLAND www.stoneisland.com
TIGER OF SWEDEN www.tigerofsweden.com
WE ARE REPLAY wearereplay.com

BECK'S GOLD URBAN EXPERIENCES

Text: Fabian Kästner

Bei jeder anständigen Party finden die besten Momente in der Küche statt. Und bei jeder anständigen Ausstellung bleibt die Vernissagenparty nachhaltiger in Erinnerung als die Kunst. Was liegt also näher, als ein ordentliches Essen zu servieren und gleich zwischen Kunstwerken zu feiern? Nicht mit Dauerausstellungen, sondern mit vernissageartigen Kunst-und-Musik-Happenings begeisterte die »Workspace«-Reihe der neuen Lifestyle-Plattform Beck's Gold Urban Experiences das interessierte Publikum.

An drei Tagen lud Becks's Gold insgesamt 35 Vertreter aus allen kreativen Arbeitsfeldern ein, um unter dem Motto »Urban Customization« drei Locations in Berlin, Hamburg und München in räumliche Gesamtkunstwerke zu verwandeln. Die Ergebnisse standen dann jeweils nur für einen Abend, so dass jeder Workspace mit der dazugehörigen Party zu einem einmaligen Happening wurde. Der Begriff ›Happening‹ passt an dieser Stelle ausnahmsweise einmal besonders gut, denn was in Berlin, Hamburg und München geschah, lag der ursprünglichen Bedeutung des Wortes viel näher als manche als ›Happening‹ bezeichnete aktuelle Aktionskunst.

So liest sich der Versuchsaufbau der drei Workspaces bedeutend flotter als manche Sechzigerjahre-Konzept-Aktionen: 1. Es finden sich Teilnehmer aus den Bereichen Design, Street-Art, Architektur, bildender Kunst, Mode und Popmusik ein, und können ihrer Kreativität freien Lauf lassen 2. Hinzu gesellen sich rund 800 geladene Gäste 3. Was dann passiert, ist die kollektive Vision eines Lifestyles der Zukunft 4. Am Ende der Nacht wird alles wieder abgebaut.

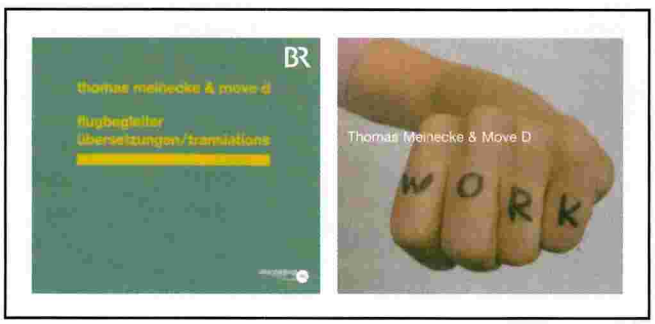
Was geschah nun genau an den betreffenden Tagen in Berlin, Hamburg und München? Viele interessante Menschen hatten einfach eine gute Zeit! In Berlin knüpfte sich die Beck's Gold Urban Experiences-Pattform eine faszinierende Location vor. Der 28. Oktober war einer der wenigen Tage, an denen das Gebäude der ehemaligen SED-Parteihochschule »Karl Marx« einer kleinen Öffentlichkeit offen stand. Von Nachnutzungen und Sanierungen weitgehend unberührt, ist das Haus am Köllnischen Park ein irritierend direkter Link in das politische Heiligtum eines untergegangenen Regimes. Umso undogmatischer wirkte da das Durcheinander im ehemaligen »Karl Marx«-Auditorium, als die eingeladenen Künstler den Raum nachmittags in ein großes Atelier verwandelten. Mit Hamburgern und Hotdogs ausgestattet sorgten abends um die 800 geladene Gäste dafür, dass es tatsächlich eine ungezwungene Küchen-/Vernissagenparty wurde.

Die Veranstaltung in Hamburg am 12. November konnte zwar nicht mit einem dermaßen aufregenden Veranstaltungsort aufwarten, hatte aber einige performative Highlights im Programm. Dazu zählten u.a. die beeindruckende Instant-Show des Modedesigners Vladimir Karaleev und die Domino-Installation von Elin Hansdottír, sowie ein Musik-Act der Extraklasse: Grandmaster Flash. Ehrfürchtig bestaunte man die musikalische Bandbreite seiner Playlist und tanzte begeistert zu Rap-Klassikern. Nicht weniger. Zur allgemeinen Verblüffung schneiderte Karaleev modulare Damenkostüme, deren einzelne Textilelemente geometrisch exakte Quader formten – was der tragbaren Eleganz der fertigen Stücke jedoch keinen Abbruch tat. Die Beschäftigung mit einem Modulsystem aus Kästen zog sich als Gestaltungsmotto durch alle künstlerischen Arbeiten der Workspaces. Hierzu hatte Kurator und Bildhauer Luis Berríos-Negrón mit den Interaktions-Designern von The Product ein Baukastensystem entwickelt, das einerseits das Baumaterial für alle künstlerischen Interventionen darstellte, und anderseits ein Sinnbild für den kreativen Umgang mit vorgefundenen Objekten war. Bei diesem klaren Bekenntnis zum Individualismus verwundert es nicht, dass die eingeladene Künstlerin Elin Hansdottír sich elegant über alle Vorgaben hinwegsetzte: Sie verwendete für ihre Installation professionelle Domino-Day-Dominosteine, deren sorgfältig abgestimmten Farben und perfekte Oberflächen einen wunderbaren Kontrast zu der präsenzstarken ›Urban Art‹ bildeten.

Infos, Bilder und Filme zu den Beck's Gold Urban Experiences und spannende Artikel rund um das Thema urban Lifestyle finden sich täglich frisch auf dem projekteigenen Blog www.urban.becks.de.

spex ABO

MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE



THOMAS MEINECKE & MOVE D

»FLUGBEGLEITER – ÜBERSETZUNGEN / TRANSLATIONS«

»WORK«

SEIT MEHR ALS ZEHN JAHREN PRODUZIEREN DER MUSIKER, DJ UND STUDIOBETREIBER DAVID MOUFANG ALIAS MOVE D UND DER SCHRIFTSTELLER, JOURNALIST UND MUSIKER THOMAS MEINECKE (F.S.K.) GEMEINSAM SONIC FICTION FÜR DIE ABTEILUNG HÖRSPIEL UND MEDIENKUNST DES BR. »FLUGBEGLEITER. ÜBERSETZUNGEN / TRANSLATIONS« ERSCHIEN AUF EINER DOPPEL-CD ERSTMALS 2008, ERST KÜRZLICH KAM »WORK«, DAS AUCH IM AKTUELLEN ›SPEX POP BRIEFING‹ DISKUTIERT WIRD UND MIT EINEM STÜCK AUF DER HEFT-CD VERTRETEN IST, AUF DEN MARKT.

INTERMEDIUM, 1 + 2 CDS, DIGIPAKS

MORVAN / YANN / MUNUERA / BRAVO

SPIROU + FANTASIO:

»PORTRÄT EINES…«

»ZU DEN URSPRÜNGEN…«

MIT »ZU DEN URSPRÜNGEN DES Z« LEGEN DIE AUTOREN MORVAN, YANN UND ZEICHNER MUNERA EINE ZEITREISE-GESCHICHTE VOR, IN DEREN VERLAUF SPIROU NICHT NUR IN DEN JUGENDJAHREN DES ZYKLOTROPS EIN HEILMITTEL FÜR DIE KRANKE MISS FLANNERS FINDEN, SONDERN SICH ZUDEM SEINER EIGENEN VERGANGENHEIT STELLEN MUSS. IN »PORTRÄT EINES HELDEN ALS JUNGER TOR« WIRD SPIROUS VERGANGENHEIT BELEUCHTET: WIE KONNTE AUS EINEM JUNGEN PAGEN DER SYMPATHISCHE ABENTEURER WERDEN, DEN WIR HEUTE KENNEN?

CARLSEN, 64 UND 80 SEITEN, SOFTCOVER

2 JAHRE SPEX

12 HEFTE / 55 EURO*

1 JAHR SPEX

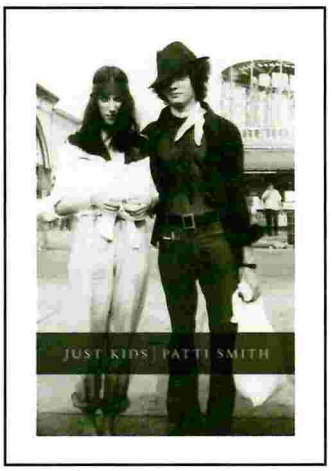
6 HEFTE / 28 EURO**

*INLAND 55 EURO / AUSLAND 65 EURO INKL. PORTO UND MWST.

WWW.SPEX.DE/ABO.HTML, ABO@JFMEDIA.DE, TEL.: 030 - 69 59 72 32 (Mo.-Fr., 10-14 Uhr), Fax: 030 - 69 59 72 40

1 WOCHE VOR KIOSK FREI HAUS

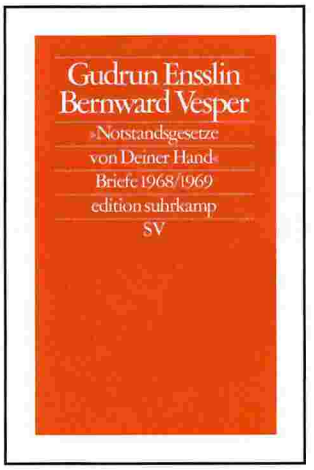
PRÄMIENWAHL



PATTI SMITH
»JUST KIDS«

PATTI SMITH ERZÄHLT IN IHRER AUTOBIOGRAPHIE VON MUSIK, LEBEN, KUNST – UND VON NEW YORK, WO DAMALS ALLE HINGINGEN, WO ALLES BEGANN. EINE KÜNSTLERISCHE EXPLOSION... UND ES BRAUCHTE EINE FREUNDSCHAFT, DIE ALLES ZUSAMMENHIELT. »JUST KIDS« IST EINE BERÜHRENDE ERINNERUNG AN ROBERT MAPPLETHORPE, DER ENDE DER ACHTZIGER AN AIDS VERSTARB UND DER FASZINIERENDE BERICHT ÜBER EIN LEBEN, DAS ALLES WOLLTE. INKL. ZAHLREICHER FOTOGRAFIEN MAPPLETHORPES.

HARPER COLLINS / BERLIN VERLAG, 304 SEITEN, ENGL.,



ENSSLIN / VESPER
»NOTSTANDSGESETZE...«

1968: ENSSLIN VERLÄSST VESPER UND ZIEHT MIT SOHN FELIX ZU BAADER. BALD DARAUF BRENNEN ZWEI KAUFHÄUSER; BAADER, ENSSLIN UND PROLL WERDEN ALS MUTMASSLICHE BRANDSTIFTER VERHAFTET, FELIX IST BEI VESPER, DIE GESCHICHTE DER RAF NIMMT IHREN LAUF. IN KEINEM ANDEREN DOKUMENT KOMMT MAN IHRER ENTSTEHUNG SO NAH, WIE IN DEN HIER VERÖFFENTLICHTEN BRIEFEN, DIE VESPER UND ENSSLIN BIS ZU ENSSLINS BEDINGTER FREILASSUNG UND FLUCHT MITTE 1969 GEWECHSELT HABEN.

SUHRKAMP, 289 SEITEN, BROSCHUR

1 JAHR SPEX
6 HEFTE / 28 EURO**

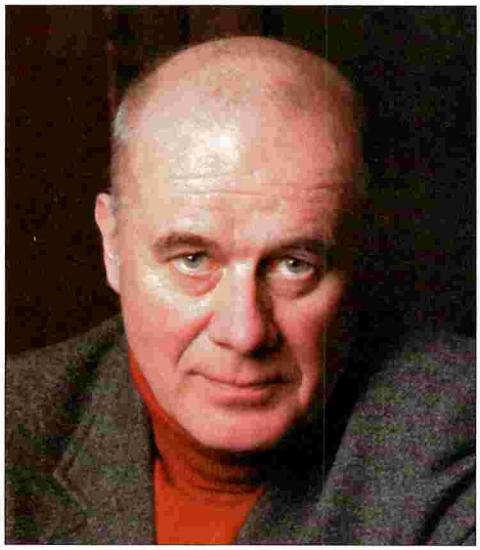
1 JAHR SPEX
6 HEFTE / 28 EURO**

**INLAND 28 EURO / AUSLAND 38 EURO INKL. PORTO UND MWST.
WWW.SPEX.DE/ABO.HTML, ABO@JFMEDIA.DE, TEL.: 030 - 69 59 72 32 (Mo.-Fr., 10-14 Uhr), Fax: 030-69 59 72 40

JEDER, DER SPEX ABONNIERT, KANN ALS ABOPRÄMIE – NUR SOLANGE DER VORRAT REICHT – ZWISCHEN DIESEN PRODUKTEN WÄHLEN / WEITERE PRÄMIEN AUF WWW.SPEX.DE/ABO.HTML

SOLLTE DIE GEWÜNSCHTE PRÄMIE NICHT MEHR VORRÄTIG SEIN, WIRD – AUCH NUR SOLANGE DER VORRAT REICHT – EINE ANDERE VERSCHICKT. EIN ANSPRUCH AUF EINE PRÄMIE BESTEHT NICHT

REAKTIONEN



Hanns Zischler ist ohnehin nicht eitel, hätte aber guten Grund dazu, denn der Schauspieler sprach nicht nur die Synchronstimme für Gilles Deleuze, er stand auch für Wim Wenders, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard und Steven Spielberg vor der Kamera.

BETR.: *GILLES DELEUZE »ABÉCÉDAIRE«, SPEX #323*

Lieber Max Dax,

Herr Theweleit mochte in der aktuellen Ausgabe im Rahmen seines Deleuze-Textes ein paar Fakten nicht aufgreifen, vielleicht ist ein Nachtrag möglich. Die Übersetzerin der 7 1/2 Stunden (= 250 Seiten) heißt Valeska Bertoncini; die deutsche Stimme von Deleuze ist Hanns Zischler. Antonia v. Schöning ist die Stimme von Claire Parnet der Gesprächspartnerin von Deleuze. Nicht einmal in der Titelangabe am Ende sind diese Namen aufgeführt.

Ich will hier nicht die ohnehin nicht vorhandene Eitelkeit von Hanns Zischler bedienen, dessen Agentin ich bin. Es gibt bloß Informationen, Credits, die Sinn machen.

Mit freundlichem Grüßen
Heike-M. Fendel *(per E-Mail)*

BETR.: *HEFT VON HINTEN DURCHGEBLÄTTERT, SPEX #323*

Hallo Spexredaktion,

Griff in den Briefkasten: Robbie Williams vorn drauf (soll das den Einzelverkauf an Sekretärinnen stärken?), aber egal. Als Linkshänderin wie immer die Spex von Hinten durchgeblättert. Aha, gibt jetzt Prämien für ein Abo: tolle Schürze. Dann 22 Seiten (inklusive Anzeigen) Plattenkritiken. Hmm, gibt es so wenig Neues Interessantes, dass sogar Mariah Carey herhalten muss? Dann ein paar Seiten Video/DVD/Film – wen es interessiert. Hab noch nicht mal ein Viertel des Hefts durch und bin dann auch schon im immer größer werdenden ›Belehrungsteil‹. Kurzer Blick aufs Cover: Da steht weiterhin Magazin für Popkultur, nicht Philosophie für Fortgeschrittene. Vielleicht ist mir ja irgendwann mal gaaanz, gaaanz langweilig, und ich versuch das mal zu lesen. Dann ein bisschen Politik-Literatur-Mix, Kunst (hübsche Frau, aber warum nur so ein klitzekleines Bild der Installation?). Noch mehr Kunst (hier mehr Fotos der Installation – ob die Frau hässlich ist? Von der gibt's hier nämlich kein Bild). Jetzt bin ich wohl bei der Mode gelandet: Aha, ein Interview mit Malcolm McLaren, der lebt also noch. Gleich darauf ein Jüngling in Achtziger-Zeugs. Mann, lauft ihr in der fernen Hauptstadt so rum? Boa, mit Tape und Mullbinden gewickelt! Und was tragen die Mädels derweil? Oder interessiert das die Styling-Fuzzis nicht? Auch egal, mich interessiert dieses ganze Modegesumsel nicht. Für den ganz großen Spagat fehlt eigentlich nur noch was über Autos – Platz wäre ja, bei über 160 Seiten.

Ah, das wird's sein, das Interview mit dem Ex-Take-Dingenskirchen. Ja, mit einem ähnlichen Foto wie vorn, des Wiedererkennungswerts wegen tipp ich mal. Autsch, dann schon wieder so Jünglinge, steht auch was mit Sandkasten drunter. Soll ich die süß finden? Huch, noch einer! Diesmal mit roten Locken. Au weia! Noch einer, der macht auf hart. Jetzt les ich auch den Titel der Strecke: neue Popper, ach so. Wenn mir mal noch langweiliger ist, kann ich ja die Worte ›shoegaze‹ und ›nerd‹ zählen. Dann was über Yoko Ono, noch ne Künstlerin, aber die macht ja auch Musik. Dann etwas, was ich immer gut finde: jemandem was vorspielen und der sagt dann was Schlaues oder Witziges dazu. Och nö, im ersten Satz schon Spex-Eigenlob – was der arme Kerl dann auch noch bestätigen muss. Schnell weiter blättern, fremdgeschämt (schönes Wort).

Zwischen den ganzen jungen Männern entdecke ich: Carla Bozulich! Kenn ich, find ich gut, les ich! Wie »kauert« man im »Kniestrumpfsitz«? Egal. Ich hab was von vorn bis hinten gelesen. Und dann? – Nehme ich das Heft in den nächsten Tagen noch genau zweimal zur Hand. Denke, dass ich mal meine schwulen Freunde fragen sollte, ob denen die Jungs gefallen. Überlege, ob ich das Heft mal der Sekretärin leihen sollte, und sie dann frage, ob sie noch was Interessantes gefunden hat (Mariah Carey?) Heute morgen dann aus Verzweiflung das Editorial gelesen. Jetzt wird mir einiges klar: Spaß an Musik war gestern, das ist jetzt eine Zeitschrift für coole Berliner!

Vielleicht kann ich ja am Poll teilnehmen und noch was gewinnen, mal sehen, ob ich so doch noch an die geile Schürze komme, die ich, weiblich, Anfang vierzig, dann in der völlig uncoolen Westprovinz tragen kann, wenn ich von der Zeit träume, als man an der Spex auch noch Freude hatte. Aber ich bin wohl nicht mehr in eurer Zielgruppe. Beinahe vergessen: Schon länger keine ›Ich mag Möpse Muschis und Moneten‹-Goldkettchenträger aus der fernen neuen Welt mehr im Blatt, aber das reisst's auch nicht mehr raus.

Ilka aus Düsseldorf *(per E-Mail)*

BETR.: *POP-FÖRDERUNG, SPEX #322*

Liebe Spex-Redaktion!

Der Artikel über die staatlichen Popförderer »Initiative Musik« klingt ja fast so, als würden staatstreue Pop-Acts mit Steuergeldern mal eben einen drauf machen. Unsinn erstens, da einige der geförderten Projekte wie Mediengruppe Telekommander oder brdBA$$$ dezidiert linke Positionen vertreten und die ausgezahlten Förderbeträge real ein Tropfen auf den heißen Stein sind.

Unsinn zweitens, weil die Kritik am deutschen Film und dessen Förderwesen, die skurrilerweise als Argument gegen Musikförderung aufgefahren wird, in ihrem Deutscher-Film-ist-katastrophal-Fundamentalismus zwar recht hat (bitte mehr davon!), aber als politische Strategie (jede Förderung abschaffen und den Markt machen lassen) auf Westerwelle-Liberalismus hinausläuft. Auf die deutsche Popkultur mit ihrer internationalen Credibility ist eine inhaltliche Fundamentalkritik ohnehin schwer übertragbar – obwohl man eine solche gerne mal wieder in der Spex lesen würde.

Unsinn jedoch insbesondere drittens, weil beim Versuch der Autoren, auf Teufel komm raus einen »staatlichen Präsenzanspruch« und ein »ja« der deutschen Popkultur zum »politischen System« qua »Initiative Musik« aufzubauen, auf journalistisch fahrlässige Weise die integrationspolitische Ausrichtung der Initiative Musik unter den Tisch fällt: Gefördert werden insbesondere Projekte, an denen Leute mit Migrationshintergrund teilnehmen. Das nennt man bekanntlich seit den Sechziger Jahren »affirmative action«. Und das ist schlicht und ergreifend: linke Politik.

Als Marginalie sei hinzugefügt, dass die Präsentation der Veranstaltungen und BASSS Brains Compilation unseres Ini-geförderten Labels brdBA$$$ durch die Spex auch euch – eurer eigenen Logik zufolge – zu Beamten degradiert.

Das führt mich zu meiner Frage: Was ist eigentlich in euch gefahren?

Mit liebem Gruß,
Robert Defcon, brdBA$$$ *(per E-Mail)*

BETR.: *ROBBIE WILLIAMS COVER, SPEX #323*

Tweets:

Ganz toll übrigens die Robbie Williams Story, großartiges Interview!

... hab's gerade gelesen. Wollte ich mal durchgeben, nachdem schon das übliche »Oh Gott, Spex spricht mit Robbie. Wieso das?!« aufkam.

Macht Sinn + Spaß!

Grüße!
Norman *(per E-Mail)*

BETR.: *»TOTGEGLAUBTE LEBEN LÄNGER«*

Seit Januar 2007 hat die Spex ihren Sitz in der Hauptstadt. Was wurde damals in den Feuilletons nicht alles an Häme ausgeschüttet, als das Musikmagazin nach 26 Jahren seinen angestammten Sitz von Köln nach Berlin umsiedelte. Dabei war die verlegerische Entscheidung weniger eine

strategische als eine pragmatische. Der Piranha-Verlag war gezwungen, den Standort Köln wegen zu hoher Kosten aufzugeben. Ein unauffälliges Haus in der Köpenicker Straße wurde zur Zentrale einer komplett neuen Redaktion, die das angeschlagene Magazin zu retten versuchte. Damals befand sich die Auflage im freien Fall: Von 25.000 verkauften Exemplaren zu Bestzeiten waren im Herbst 2006 nur etwa 14.000 übrig. Zyniker prophezeiten der Berliner Redaktion weniger als ein Jahr bis zum völligen Bankrott.

Das Gegenteil sollte der Fall sein. Um mehr als vierzig Prozent konnte das Magazin seine Auflage seither steigern, heute werden im Schnitt etwa 20.000 Exemplare verkauft. Wie geht das mit nur drei Redakteuren und einer Handvoll Mitarbeiter mit halben Stellen? »Wir haben einen neuen Kurs gewagt«, sagt Max Dax, der Chefredakteur mit Hut, markanter Hornbrille, schwarzem Sakko und ausgewaschenen Jeans mit Löchern an den Knien. Anstelle von zwölf gibt es nur noch sechs Ausgaben pro Jahr. Dafür wurde der Umfang der Hefte mit Beiträgen aus Kunst, Mode, Literatur, Fotografie und Film erweitert. Außerdem, erklärt der 39-Jährige, habe man eine eigene grafische wie fotografische Handschrift entwickelt. Vor allem aber sei die mit Fremdwörtern und Schachtelsätzen versetzte Sprache vereinfacht worden. »Man kann Sprache wie eine Waffe gebrauchen, auch gegen die Leser. Wir haben die Spex entwaffnet«, sagt Max Dax und grinst unter seinem schief sitzenden Hut hervor. So kann man es auch nennen, wenn man aus dem Nischenprodukt Musikzeitschrift ein so bedeutsames wie erfolgreiches Magazin für Gegenwartskultur macht. Das neueste Heft, auf dessen Hochglanzcover sich Robbie Williams räkelt, ist die bisher anzeigenstärkste Ausgabe – und das inmitten einer Medienkrise, die wegen des Anzeigenschwundes so manches Blatt straucheln lässt. »Krise ist doch Quatsch«, sagt Martin Hossbach, »man muss nur findig sein, dann kriegt man das auch hin.« Neuerdings kümmert sich der 34-Jährige mit um die Anzeigen. »Man muss das Prozedere der Vermarktung immer wieder hinterfragen und seine publizistische Reichweite neu vermessen«. Neue Inserenten ansprechen und guten Kontakt halten – für die Spex scheint diese einfache Formel zu funktionieren.

So gut, dass sich die Redaktion im Spätsommer einen Schildbürgerstreich erlaubte: Die Spex verkaufte den Platz unter ihrem »heiligen« Impressum an den italienischen Nudelhersteller De Ceccho. »Wir lassen uns von jemandem kaufen, der uns gar nicht kaufen will«, erklärt Dax, »ohne Geld – für eine Tonne Nudeln. Ein Tauschgeschäft in seiner reinsten Form.« Was klingt, als habe man den Beuys'schen Buttertisch in eine Spex'sche Nudelecke transformiert, ist der Versuch, einem ernsten Anlass mit Humor zu begegnen. Immer mehr Anzeigenkunden wollen sich Inhalte statt Werbeflächen erkaufen. »So etwas wäre eine publizistische Bankrotterklärung«, sagt Dax, der bereits vor jenem Pasta-Pakt jeden Mittag Nudelgerichte für die Redaktion gekocht hat. Nun kann er sich aus den Kartons mit der italienischen Sponsorenware bedienen, die wandhoch in den Redaktionsräumen lagern. Partner für ihre zum Teil ungewöhnlichen Aktionen zu finden, fällt den Leuten der Spex nicht schwer. Erst recht nicht in Berlin, einem Ort, an dem sich schnell Kontakte knüpfen lassen. »Die Struktur dieser Stadt bietet die beste Möglichkeit, denn alles was es hier gibt, sind Neustarts«, sagt Dax. So konnten sie schon Veranstaltungen mit dem Berghain, dem Restaurant Themroc, dem Arsenal-Kino und dem Westgermany verwirklichen.

»Berlin ist eine aufregende Stadt. Hier ist jeder frei genug, um entweder ehrgeizig oder faul zu sein«, sagt der Spex-Chef. Wer wenig Geld brauche und dafür lieber mehr Zeit wolle, könne das hier haben. »Es gibt drei Währungen – Geld, Zeit und Liebe«, sagt Max Dax und bläst den Rauch seiner Zigarette aus. Nudeln zählt er im Ernstfall nicht dazu.

Auszug aus Silke Janovskys Artikel in:
Berliner Zeitung, 20.11.2009

LESERBRIEFE BITTE
PER E-MAIL AN
leserbriefe@spex.de

ODER PER POST AN
Spex - Magazin für Popkultur
Köpenicker Straße 178

Gestaltung zum Straßenpreis
grafikstrich.de
Haus- und Bürobesuche.
Gleich anmelden und Frühbucherbonus kassieren!!!

Themroc
Restaurant der Situationistischen Internationale in Berlin. Montags bis Sonntags ab 18.30 Uhr geöffnet. Themroc: Torstraße 183. Reservierungen: 0162 – 425 11 21

HAUTE AREAL

... in die richtige Aktie investieren!
günter Brus
Die Tödliche Doris
Hermann Nitsch
Edition Kröthenhayn
www.kroethenhayn.com

LES CLIMATS
BURGUNDISCHE WEINE
HANNOVERSCHE STRASSE
D-10115 BERLIN
TEL/FAX: +49 (0)30 29001212
MOBIL: +49 (0)163 1919739
EMAIL: BUREAU@LESCLIMATS.C
WWW.LESCLIMATS.COM

01.01. Centraltheater
Neujahrskonzert
15.01. Skala
Raz Ohara &
The Odd Orchestra
www.schauspiel-leipzig.de

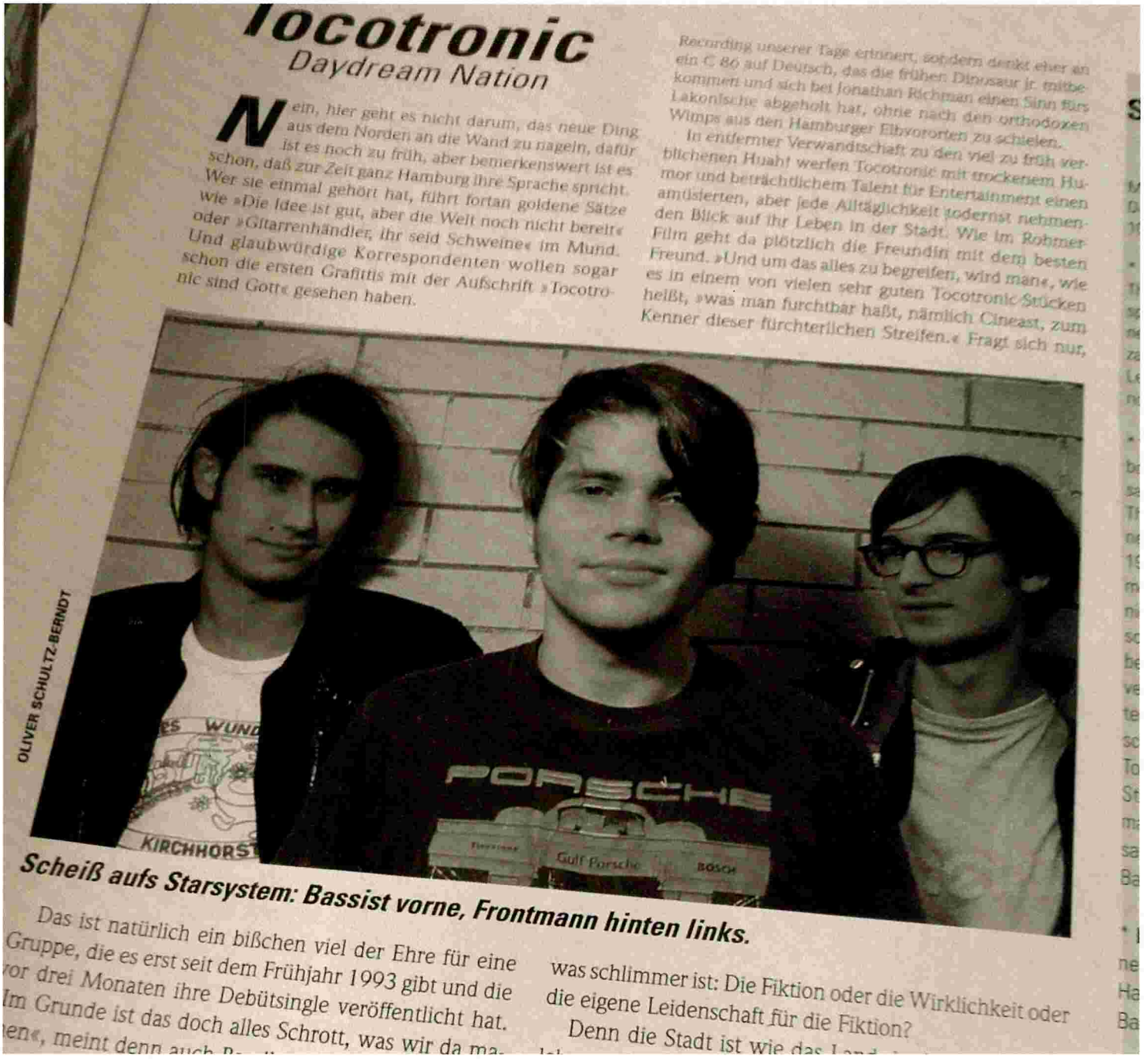
WO BIST DU LICHT?
11/12/13 FEB 2010
RADIALSYSTEM V
Solistenensemble
KALEIDOSKOP
WWW.KALEIDOSKOPMUSIK.DE

THE TRILOGY TAPES
t-shirts / tapes
reggae / noise
www.thetrilogytapes.com

LIFE IS LIVE
MUSIK, DISKURS, PERFORMAN
15. JANUAR
THE VALUE OF LIVE-MUSIC
VORTRAG VON SIMON FRITH
20.00 UHR HAU 1
PANDA BEAR (LIVE) &
PANTHA DU PRINCE (LIVE)
22.00 UHR HAU 2
PARTY MIT PANTHA DU PRINC
& CARSTEN JOST (DJ-SETS)
24.00 UHR HAU 2
WWW.HEBBEL-AM-UFER.DE
HAUEINS
HAU ZWEI
HAU DRE

VOR 15 JAHREN

Christoph Gurk entdeckt Tocotronic



Tocotronic
Daydream Nation

Nein, hier geht es nicht darum, das neue Ding aus dem Norden an die Wand zu nageln, dafür ist es noch zu früh, aber bemerkenswert ist es schon, daß zur Zeit ganz Hamburg ihre Sprache spricht. Wer sie einmal gehört hat, führt fortan goldene Sätze wie »Die Idee ist gut, aber die Welt noch nicht bereit« oder »Gitarrenhändler, ihr seid Schweine« im Mund. Und glaubwürdige Korrespondenten wollen sogar schon die ersten Grafittis mit der Aufschrift »Tocotronic sind Gott« gesehen haben.

Recording unserer Tage erinnert, sondern denkt eher an ein C 86 auf Deutsch, das die frühen Dinosaur jr. mitbekommen und sich bei Jonathan Richman einen Sinn fürs Lakonische abgeholt hat, ohne nach den orthodoxen Wimps aus den Hamburger Elbvororten zu schielen.

In entfernter Verwandtschaft zu den viel zu früh verblichenen Huah! werfen Tocotronic mit trockenem Humor und beträchtlichem Talent für Entertainment einen amüsierten, aber jede Alltäglichkeit todernst nehmenden Blick auf ihr Leben in der Stadt. Wie im Rohmer-Film geht da plötzlich die Freundin mit dem besten Freund. »Und um das alles zu begreifen, wird man«, wie es in einem von vielen sehr guten Tocotronic-Stücken heißt, »was man furchtbar haßt, nämlich Cineast, zum Kenner dieser fürchterlichen Streifen.« Fragt sich nur,

OLIVER SCHULTZ-BERNDT

Scheiß aufs Starsystem: Bassist vorne, Frontmann hinten links.

Das ist natürlich ein bißchen viel der Ehre für eine Gruppe, die es erst seit dem Frühjahr 1993 gibt und die vor drei Monaten ihre Debütsingle veröffentlicht hat. Im Grunde ist das doch alles Schrott, was wir da ma- ...en«, meint denn auch ...

was schlimmer ist: Die Fiktion oder die Wirklichkeit oder die eigene Leidenschaft für die Fiktion?

Denn die Stadt ist wie das ...

»Nein, hier geht es nicht darum, das neue Ding aus dem Norden an die Wand zu nageln, dafür ist es noch zu früh, aber bemerkenswert ist es schon, dass zur Zeit ganz Hamburg ihre Sprache spricht. Wer sie einmal gehört hat, führt fortan goldene Sätze wie ›Die Idee ist gut, aber die Welt noch nicht bereit‹ oder ›Gitarrenhändler, ihr seid Schweine‹ im Mund. Und glaubwürdige Korrespondenten wollen sogar schon die ersten Graffiti mit der Aufschrift ›Tocotronic sind Gott‹ gesehen haben. Das ist natürlich ein bisschen viel der Ehre für eine Gruppe, die es erst seit dem Frühjahr 1993 gibt und die vor drei Monaten ihre Debütsingle veröffentlicht hat. ›Im Grunde ist das doch alles Schrott, was wir da machen‹, meint denn auch Bandleader Dirk von Lowtzow, ein wegen akuter Verliebtheit brabbelnder Zeitgeist von Anfang 20 bei seinem ersten Interview. ›Da ist man gerade von Freiburg an die Elbe gezogen‹, fährt er hastig fort, ›hat ein paar Leute kennengelernt, packt vier Stücke auf ein Zweispurgerät, schon steht man in der Zeitung. Hätt' ich nie gedacht, dass das so schnell geht, ein Rockstar zu werden.‹«

Spex 11/1994 unter www.spex.de/ausgaben/spex168

Die nächste Spex: ab dem 19. Februar am Kiosk

SPITZENWEINE IM GRAND CRU WEINRESTAURANT
Textorstrasse 56 | Frankfurt a. M. | 069 626260

GRAND CRU
Weinrestaurant

TRUE
KLEFISH
carhartt
WWW.CARHARTT-STREETWEAR.COM
© Carhartt inc. U.S.A.® carhartt and carhartt logo are registered trademarks of Carhartt Inc., Dearborn, MI 48121, U.S.A.